من مهاجر إلى نصير

رياض نجيب الريّس

■ عزيزي ممدوح عدوان،

لا، ليس من الضروري أن نهاجر جميعاً لكي ننعم بالحرية!

مَنْ قال لك اننا نحن الأدباء، المهاجرون في أوروبا ننعم بالحرية؟

مَنْ كذَبَ عليك هذه الكذبة فصدّقتها؟

تعال نتصافى ـ بل تعال نتبادل كرسي الاعتراف.

لقد ذكّرني مقالك الممتع والساخر والمر «مهاجرون وأنصار» في «الناقد» الأخير (العدد السابع، كانون الثاني/يناير ١٩٨٩) والذي أثرتَ فيه مجموعة من الاعتراضات على الأدباء العرب المهاجرين، بقصة ذلك المحامي الشاب الذي طمح أن يُعيَّنَ قاضياً. وما أن تمّ له ذلك حتى عُرضت عليه قضية شاب تحرَّشَ بامرأة جميلة. استمع القاضي الجديد إلى أقوال المتهم والشهود ومرافعة الادعاء والدفاع، ثم رسم على محياه علامات الجد، ولم يلبث أن نطق من تحت قوس المحكمة بحكم الإعدام شنقاً بحق المتهم.

وسط الهرج والمرج الذي أحدثه هذا الحكم القاسي والمفاجىء، تقدّم كاتب المحكمة من القاضي الجديد وهمس في أذنه بتهذيب شديد: «صحيح يا حضرة القاضي أن الحكم بالإعدام عقوبة سمحاء بالنسبة للجريمة البشعة التي ارتكبها المتهم بتحرّشه بتلك الحسناء برضاها، إلاّ أن صلاحية المحكمة وصلاحيتك لا تشمل الحكم بالإعدام».

فما كان من القاضي الجديد إلاّ أن ابتسم وقال لكاتب المحكمة: «أعرف ذلك، أعرف ذلك، ولكن منذ ربع قرن وأنا أنتظر لكي أنطق بحكم الإعدام على أحد»!

وهكذا أردتَ أنتَ أن تتقمّص شخصية ذلك القاضي لكي تنطق بحكم الإعدام على الأدباء العرب المهاجرين، لأنهم ـ في رأيك ـ كلما اجتمعوا في بلد من بلدان الهجرة أصدروا مطبوعة ما هناك تحرَّشوا من خلالها بالكتّاب العرب المقيمين في داخل الوطن، ودَعوهم إلى الكتابة بحريّة. ليس ذلك فقط، بل «نجحوا في زرع مركّب نقص مَرَضي في نفوس الأدباء المقيمين، واستطاعوا أيضاً أن يؤسسوا لفكرة وهمية في نفوسهم، مفادها أن كلّ أديب مهاجر يتمتع بالحرية ويزدهي بالتمرّد. وأن كل أديب مقيم مصابٌ بالخنوع، وهو أديب جبان متواطىء. . . .». ورفعْتَ سيفك البتّار على كلّ الأدباء العرب المهاجرين لأنهم يدْعون إلى الحرية ويحرّضون على ممارستها لمجرّد أنهم بعيدون عن حدود الوطن وحواجز الأمن «دوريات التفتيش.

سأسمح لنفسي ـ وأنا المهاجر منذ زمن طويل ـ أن أُذكِّرك بأننا نحن أيضاً نعرف كيف نروي الحكايات، وإنْ كان عالمُنا ليس ضيقاً ولا محصوراً كعالمك، وزوّادتُنا ليست قليلة، إلاّ بما ينقصها من نكهة الوطن. لقد وقعتَ يا صاحبي في التأويل بأن هناك مثقفاً مهاجراً يواجه مثقفاً مقيماً. وحشرتَ نفسَك في التباس دبّرته لنفسك، لعل من المفيد أن نجلوه. فنحن في «الناقد» لم نطالب الكتّاب العرب ـ من «مهاجرين» و«أنصار» حسب تعبيرك ـ بأكثر من أن يقولوا «لا»، لأن كلمة «لا» هي فعلٌ من أفعال الحرية، وأن يُقْدِموا على الاكتشاف من دون خوف وبالشروط التي لا تساوم على الحرية؛ من دون أن يكون أحدٌ منّا عنترة. [راجع افتتاحية «الناقد» ـ حملة الأخبار السيئة ـ العدد الرابع، تشرين الأول/أكتوبر ١٩٨٨].

ماذا يعني هذا الكلام ؟

يعني أن حال الكاتب العربي ـ المهاجر والمقيم ـ غير الحال التي تصف. فـ «الناقد» ليست مجلة أدباء مهاجرين ولم تميِّز إطلاقاً بين الكاتب المهاجر والكاتب المقيم. كما لا تمثّل الأدباء العرب في المهجر ولا تدّعي ذلك، ولا يشكل كتّابها المقيمون خارج الوطن العربي أكثر من نسبة واحد في المائة من مجموع كتّابها المقيمين داخل الوطن العربي. وليس ما تقدّمه من مادة إبداعية أو نقدية هي «أدب مهجري». لأنها لا تؤمن حتى الآن بأن هناك أدباً في المهجر يتميَّز عن أدب الوطن.

«الناقد» مجلة مهاجرة فقط، لأنها تصدر خارج حدود العالم العربي. وهو وضع جغرافي لا خيار لنا فيه.

كان الحلم أن نكتب في صحافة عربية حرّة في المهجر، بعيدة عن كل الضغوط السياسية والأحقاد الحزبية والإرهاب البوليسي في العالم العربي.

وكان الطموح أن نكتب وفينا شيء من نَفَسِ الروّاد العرب الأوائل من الذين هاجروا إلى أوروبا والأميركيتين في منتصف ونهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وأصدروا من هناك صحافة عربية وطنية، وألّفوا مجلدات في الفكر والأدب والسياسة، فيكون فينا أيضاً شيء من استمراريتهم.

وكان الوهم أن نكتب بأسلوب متميّز وبمصداقية مهنية وبحسٍ وطني وبحرية لم يعد من الممكن ممارستها، لأسباب عدة ومعروفة، في أي بلد عربي.

ماذا حصل؟ خلال عشر سنوات أو أكثر، سقط الحلم وفشل الطموح وانهار الوهم.

سقط الحلم عندما اكتشفنا اننا نكتب في صحافة عربية تصدر في أوروبا من غير حرية وفي ظل الضغوط والإرهاب والأحقاد التي كانت تُمارَس علينا داخل العالم العربي. وفشل الطموح عندما أدركنا أننا لم نكن نحن ككتّاب ولا الصحافة العربية الصادرة في أوروبا، استمراراً تاريخياً للروّاد العرب الأوائل. وانهار الوهم عندما تبيّن لنا أننا لم نكتسب أسلوباً متميزاً خارج الواقع العربي، ولا مصداقية أدبية أو مهنية لنا خارج مصداقية أوطاننا، ولا حرية يمكن ممارستها عندما تتطلّب ظروف العيش عكسها.

وسقطنا في الامتحان. وإذا بالنظافة في حمامات أوروبا نظافة من غير صابون غار أو ليفة. ظنّنّا أن وجودنا في أوروبا سيتيح لنا حرية غير متوفرة في بلادنا وحماية متوفرة في بلدان الهجرة. فلم نجد لا الحرية هناك ولا الحماية هنا. واتضح أن الثقافة بحاجة إلى صحافة، وأن ما نريد أن نكتبه بحرية يحتاج إلى صحافة عربية ما زالت مضطرة أن تتعامل مع أجهزة الإعلام العربية، وأن تخضع للمقاييس العربية السائدة، التي هي بطبيعتها ضد كا ما هو حرية أو نقد أو رأي مستقل غير معلّب. فالأنظمة العربية إنْ لم تكنْ معها فأنتَ ضدّها. وهي تطالب باستمرار بأن تكون منحازاً انحيازاً كاملاً إلى وجهة نظرها. وإذا أخذت بعين الاعتبار بأن هناك أكثر من عشرين وجهة نظر عربية مختلفة (بعدد دول الجامعة العربي على الأقل) أدركت صعوبة هذا الأمر، وأدركت كم بهلوانية إعجازية يحتاجها الكاتب العربي لاجتراح موقف كهذا. ولم يعد إلاّ سيف الترغيب من أمامك وسيف الترهيب من ورائك.

هذا هو حال الأدب والصحافة في المهجر. لكن ما هو حال الأدب والصحافة في الوطن؟ سؤال ليس في محلّه قطعاً. الذي في محلّه القول إننا لسنا غرباء عن تشخيصكَ لحال المثقف العربي في مجتمعات القمع، لأنه تشخيص ملموس في واقعيته قبل أن يتسبّب بشعور بالنقص بين الأديب المقيم والأديب المهاجر الذي حمّلتَنا أسبابه. أمّا إذا كان الأديب العربي متهماً باستمرار، فلأنه فقد الجرأة في التصدّي لهذه الاتهامات، عندما يتاح له ورق أبيض كورق «الناقد»، هو برسم الأقلام الجريئة، ولا يسوّده. فما في ذلك اعتداء على أحد، وما في ذلك سخرية من أحد، وما في ذلك كشف لنواقص في أحد. فمن كان في وسعه أن يكتب بحرية فليتقدّم، ومن كان لديه ما يقوله فليفعل. ولا تكلّف الدعوة إلى حرية القول نفْساً إلاّ وسعها.

إن البحث عن حرية الكلمة، ونقاوة الأدب، ونزاهة النقد، هي جزء من الطموحات والأحلام والأوهام التي انهارت في سنوات الهجرة العجاف. لكن يبقى الطموح إليها مبرراً لوجودنا خارج الأوطان. فليس صحيحاً أنكم ـ مَنْ في الداخل ـ كلكم جبناء صامتون، واننا نحن ـ مَنْ في الخارج ـ كلنا أحرار شجعان. نحن ـ في الخارج ـ فينا جبناء صامتون أيضاً، وإنْ كانوا يُكثرون الكلام غالباً.

لذلك لا فضل لمهاجر على نصير إلاّ في قول الشاعر العربي:

قال الخطيب سكوتكم يعني الرضى والصمت دوما للرضاء مرادف

فأجبته يا سيدي .أنا ساكت لا عن رضى لكن لأني خائف

تلك هي المسألة □



أنسي الحاج

كُلّ قصيدة.. كُلّ حُبّ

■ كلُّ قصيدة هي بداية الشعر
كلُّ حبٍّ هو بداية السماء.

* * *

كم هو صعبٌ الحبّ
كم هو سهلٌ الموت

* * *

تجذّري فيّ أنا الريح
اجعليني تراباً.
سأعذبك كما تُعذّب الريحُ الشجر
وتمتصّيني كما يمتصُّ الشجرُ التراب.
لن أتركك
فأنتِ صغيرة جداً
وكلُّ ما تريدينه
يُهدى إليكِ إلى الأبد.

* * *

مربوطاً إليكِ بألم الفرق بيننا
أنتزعكِ من نفسكِ
وتنتزعينني،
نتخاطف إلى سكرة الجوهريّ
إلى طرب الأشياء العظمى
إلى ذهول اللذة القصوى، العذاب الأقصى،
الهذيان الأقصى
نتجدّد حتى الضياع
نتكرّر حتى التلاشي
نغيبُ في الجنوح
في الفقْد السعيد
ونلجُ العَدَم الورديّ خالصين من كل شائبة.

* * *

ليس أنتِ ما أُمسك
بل روح النشوة.

* * *

... وما أن توهّمتُ معرفة حدودي حتى حمّلتني أجنحة التأديب إلى الضياع.

لِمَنْ يدّعي التخمة، الجوع
ولمن يعلن السأم، لدغة الوَجْد
ولمن يصيح «لا لا»، ظهور موجع لا يُرَدّ
في صحراء اليقين المظفّر
ظهورٌ فجأةً كدُعابة
كمسيحةٍ عابثة
كدرّاقةٍ مثلّجة في صحراء اليقين،
ظهوركِ يحني الرأسَ بوزن البديهة الخفيفة المتجاهَلة
فأقول له «نعم! نعم!»،
وإلى الأمام من الشرفة الأعلى
كلّما ارتميتُ مسافةَ حب
حرقتُ مسافةً من عمر موتكَ
يا قريبي!...

* * *

ترتفعُ
ترتفع جذوركِ في العودة
تمضي تمضي في عمق الزمان
واصلةً إلى الشجرة الأولى
أيّتها الأم الأولى
أيّتها الحبيبة الأخيرة
يا حريقَ القلب
يا ذَهَب السطوح وشمس النوافذ
يا خيّالة القَدَر الأعمق
يا خيّالة الإيقاع الأشقر
يا خيّالة البَرْق المبصر وجهي
يا غزالتي وغابتي
يا غابة أشباح غيرتي
يا غزالتي المتلفتة وسط الفرير لتقول لي: اقتربْ،
أنت ربيبي لا صيّادي،
أنت عشيقي ولو أسَدي المفترس،
أنت مفترسي الحبيب وشقيق ارتعاشي،
اقتربْ، تقولين لي يا ربيعي، اقتربْ
فأقترب
أجتازُ غابَ الوَعْر كالسهم
أقطعُ هاوية العمر كالصاعقة
تتحوّل الصحراء مفاجرَ مياه
وتصبحين غزالة أعماري كلّها
أفرّ منكِ فتنبتين في قلبي
وتفرّين منّي
فتعيدكِ إليّ مرآتكِ المخبّأة تحت عتبة ذاكرتي.

* * *

يداكِ غصون الحرب
يداكِ يدا الثأر اللذيذ مني
يدا عينيكِ
يدا طفلةٍ ترتكب
يداكِ ليلُ الرأس.

* * *

تُسكتينني كي لا يسمعونا
ويملأ الخوف عينيكِ
مدهًا مختلجاً بالرعب
كطفل وُلِد الآن.

* * *

تنسحب الكلمات عن جسدكِ
كغطاء ورديّ.
يظهر عريكِ في الغرفة
ظهور الكلمة الأوحد
في لانهائية تنوّعات السراب في قبضة اليد.

* * *

من يحميني غابَ النهار
من يحميني ذَهَبَ الليل.
ليس أيُّ شوقٍ بل شوقُ العبور
ليس أيُّ أملٍ بل أمل الهارب إلى نعيم التلاشي.
فليبتعد شَبَحُ الخطأ
ولا يقتحمنا باكراً
فيخطف ويطفىء
ويقتل ما لا يموت
لكي يعيش بعد ذلك قتيلاً.

* * *

الحبّ هو خلاصي أيّها القمر
الحبّ هو شقائي
الحبّ هو قوتي أيها القمر.

* * *

لا أخرج من الظلمة إلاّ لأحتمي بعريكِ ولا من النور إلا لأسكر بظلمتك. أَقْتُلُ الصحارى الوَحْشة، ولا تقتل الوحشة إلا بيديكِ، بيديَّ عليكِ، بنهديكِ، بتصاعد موتيَ فيكِ حتى تمام الحياة.

لا أحسب حساب الغد. ألهذا طفولتي؟ ولهذا جئتِ إليّ أشدّ بساطةً من النعمة.

تربح عيناكِ في لعبة النهار وتربحان في لعبة الليل. تربحان تحت كلّ الأبراج وتربحان ضدّ كل الأمواج. تربحان كما يربح الدين حين يربح وكما يربح الزمان.

وآخذ معي وراء الجمر تذكار جمالكِ أبديّاً كالذاكرة والنسيان،
يحتلّ كلّ مكان وتستغربين
كيف يكبر الجميع ولا تكبرين.

* * *

ذَهَبُ عينيكِ يمشي في عروقي.
لم يعد يعرفني إلا العميان
لأنهم يرون الحبّ.

* * *

المأخوذة الساطيّة
المأكولة ولا شبع منها
المقتولة ولا نهاية لحياتها
ولا نهاية لشَبَق قتلها المستمر.

* * *

ما أملكه فيكِ ليس جسدكِ
بل روح الارادة الأولى
ليس جسدك
بل نواة الجَسَد الأول
ليس روحك
بل روح الحقيقة قبل أن يغمرها ضباب العالم.

* * *

الشمس تشرق في جسدك
وأنت بردانة
لأن الشمس تحرق
وكلّ ما يَحرق هو دائماً بارد من فرط القوّة.

* * *

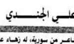
كلّ قصيدة هي قلب الحبّ
كلّ حبّ هو قلب الموت يخفق بأقصى الحياة.

* * *

كلّ قصيدة هي آخر قصيدة
كلّ حبّ هو آخر الصراخ
آخر السكوت
آخر الأسرار
والليل والنهار
كلّ حبّ، يا خيّالة السقوط في الأعماق، كلّ حب هو الموت حتى آخره،
وما أمسكه فيكِ ليس جسدك
بل قَلْب الله
أعصره وأعصره
ليخدّر قليلاً صراخُ نشوته الخاطفة
آلامَ مذبحتي الأبديّة □

هادؤون كالجواميس الشبعى

علي الجندي



شاعر من سورية، له زهاء عشر مجموعات شعرية.

■ ويا صديقي رياض،
ماذا تريد مني فعلاً ؟
أوَتدري بأن ثلاثين سنة تقريباً قد مرّت؟
و. . تريدني أن أنبش عظام الناس من صدورهم وأذرّي القلوب في الريح ؟
أم أنها رغبة سادية في أن تدفعني ـ على طريقة الرومان ـ لمصارعة الوحوش والعمر قد شوّل يا صديقي ومـا عاد بوسعي أحياناً أن أصارع حتى الكأس الوسيم الحنون. . وحشد الوحوش لم يروّض كله ـ على طريقة نمور زكريا تامر! ـ الذين روّضوا قططنا الحلوة التي راهنّا عليها فقط!

. . ستون سنة يا رياض، هل تدري ماذا تعني الستّون؟ وخصوصاً اذا كنت لا تتنفس إلاّ هواءً نتناً ولا تنام إلاّ على الشوك؟

قبل ثلاثين سنة كنت أنت وغسان كنفاني تحرضوننا على الشّغب، وكنا نستثار بدماء تغلي، لنفرح لأننا نهشنا قيمة باهتة أو جرحنا عرضاً مترهلاً. . فمقدسات الآخرين كانت تبدو دريئات مناسبة لسهامنا «العاقلة»!

أما الآن، فعلام الجنون؟ لماذا العقل؟ لماذا كل شيء؟!

دعنا هادئين كجواميس شبعى يا صديقي الآن ننتظر موتنا نحن فحسب، فموتهم ـ ولو بالتقسيط ـ يبدو لي مستحيلاً!

. . . لقد حاربنا في الماضي أشباحاً حتى كدنا نغدو أشباحاً، ثم. . ماذا؟

لا شيء، لا شيء قطعاً، فقط كنّا دونكيشوتات صغاراً وما كان أمامنا حتى طواحين هواء. . ، كنا نقاتل فزّاعات مهترئة ونتحدث عن انتصاراتنا ثم. . عن هزائمنا! وأصحابنا «هرّوا»، كانوا نموراً لا يلزمها اليوم العاشر لكي تتناول وجبة عشب بلذّة؛ فقد كانوا من الولادة متعودين على الهشيم. . !

. . لا تتصوّر بأنني أتذمّر أو أشكو، فقد تعوّدت أنا الآخر على تأمل مجازر الأفكار والكلمات والمواقف وأن أضحك وأواصل تعبّدي المرّ لكأس طيّب أو شبيه. . ولم يبقَ لي على كل حال الكثير لأحرص عليه. .

إنني لا أطالب العالم بأكثر من ذلك وأمنع نفسي من الأحلام وأحياناً من الرغبات أيضاً حتى لا أحمل معي إلى القبر إلاّ رمة وتنهيدة طويلة لا يُسمع هسيسها!

فهي ستظلّ تطالبني بعد ذلك بأكثر من ذلك؟

. . إنني متعب، متعب يا رياض ولا أملك إلاّ القصائد التي لم أنشرها ومشروعات أفكار نائمة!

البارحة مثلاً في آخر الليل أنهيت قصيدة نصف مجنونة سأرسلها لكم وبلا عنوان ـ فقد تعودتما أنت وزكريا تامر على وضع عناوين قصائدي. .

ولديّ أشياء من هذا القبيل تكفي لأرسل لك شيئاً منها في كل شهر. . عكازتي في هذه الأيام على طريق النهاية!

و. . إنني مصرّ على دمشق هذه الصبيّة، الشمطاء، الطفلة، المهلهلة، الحيزبون اللامعة العينين، الأم والأخت والعشيقة المجرّحة، المروحة، ريش النعام، المخدة والسيف، الرمانة والقنبلة التي لا تنفجر. . ! وأنا ضعيف لها وبها، فقير معها ومنها، لاهث أبداً عنها وإليها وتزعلني. .

و. . زكريا ومحمد الماغوط يعرفان ما أصعب هذا العشق القاسي!

وسأظل أكتب لك ـ للنشر أو لغير النشر. . ـ بعد أن وجدتك من جديد. . فالتواصل مع «صديق قديم» يرجُّ صفحة النفس. . خصوصاً والساعة الآن الألف وبقية عَرَقٍ تنجدني، وبقية من كبرياء تلبّيني ولو بقيت وحيداً بعد أن [. . كلُّ من أمّلتُ فيهم رحلوا أو. . رُحّلوا عني بعيداً].

تتباطأ الموسيقى الآن، يتوانى الكأس، يتهافت النَّفَس الحر والقصيدة تتثاءب!

. . . سأتابع الكتابة إليك كلما عنّ على بالي، و«الناقد» حسناء معها قصور إكليلي فتعشق، وأنت وزكريا من وسامة هذا الزمان. . . □

١٩٨٨/١١/٢٥

لغة الموتى ١

الصادق النيهوم

■ مشكلة اللغة أن كلماتها لا تنقسم إلى صحيح وخطأ فقط، كما يقول النحاة، بل تنقسم أيضاً إلى كلمة حيّة، وكلمة ميّتة. وهو انقسام حقيقي، وشامل، وفعال جداً، لكن علم النحو، لا يستطيع أن يكشفه، لأنه لا يظهر في بناء اللغة، بل يكمن وراء سلوك الناس.

علامة الكلمة الميتة، أنها مطوعة ـ تاريخياً ـ لخدمة أغراض السحرة. فقد بدأت مسيرة اللغة المكتوبة، بتعاظم الحاجة إلى تبرير نظرية الحكم الفردي، في اقطاعيات الشرق القديم. وتصدّى الكهنة لأداء هذه المهمة المستحيلة، قبل أن يعرفوا أنها مستحيلة حقاً. فخلال وقت قصير، كان من الواضح، أن مبدأ الحكم الفردي، فكرة غير طبيعية، لا يمكن تبريرها إلاّ بمنهج الأسطورة، وكان الكهنة ـ الذين صار اسمهم «علماء» ـ مشغولين بتوفير هذه الأسطورة تحريرياً، على ألواح من الطين المجفف.

أول لوح، صدر في سومر، عند مطلع الألف الثالثة قبل الميلاد، وحمل تقريراً سياسياً مؤداه أن [الإله شمش الذي يعيش في العالم الآخر، قد نزل ليلاً إلى هذا العالم، ووهب مفاتيح الأقاليم الأربعة للملك جلجامش]. ومن قاموس هذه القصة الليلية، ولدت لغة الأسطورة رسمياً.

فكلمة [العالم الآخر] التي نحتها الكهنة من لغة الناس، لم تكن كلمة، بل كانت «عالماً آخر مجهولاً بأكمله»، له ثلاث صفات جديدة، مجهزة عمداً على مقاس السحرة:

الصفة الأولى، أنه عالم غائب عن عيون الناس. لا يعرف أسراره أحد، سوى الكاهن الذي يتكهّن بأسرار الغيب. وهي مغالطة شنوية بحتة، لكنها ضمنت للكهنة، أن يحتكروا تفسير الشرائع حتى الآن.

الصفة الثانية، أنه عالم حيّ، لكن بوابته الوحيدة، تقع وراء الموت، مما يعني عملياً، أن مستقبل الناس الأحياء، يبدأ ـ فقط ـ بعد أن يموتوا.

الصفة الثالثة، أنه عالم خارج عن سنن الطبيعة، تنطق فيه الأصنام، وترتاده التنانين المجنحة. لكنه هو العالم الحقيقي، لأنه أزلي وخالد. وهي صياغة تريد أن تقول ـ فقط ـ ان عالم الناس الأحياء، ليس عالماً حقيقياً.

خلال قرن واحد من عمر سومر، كان الكهنة قد ضمنوا لأنفسهم المقام الثاني في أول دولة إقطاعية عرفها التاريخ، وكان أهل سومر، قد خرجوا من الحياة الدنيا دون أن يدروا، وذهبوا للحياة، في عالم آخر، وجديد، وغائب، وخرافي، وغير معقول إلى ما لا نهاية.

هذا العالم الآخر، لم يكتشفه الكهنة في السماء، بل ابتدعوه ـ شفوياً ـ في لغة الناس على الأرض. إنهم لم يخلقوا عالماً غائباً، بل خلقوا لغة غائبة، مسخرة للحديث عن عالم أسطوري، لا يعرفه أحد من الأحياء على الأقل. وفي ظلّ هذه الخدعة الشفوية، كان بوسع الكاهن، أن يقلب لغة الناس رأساً على عقب:

إنه يذبح طفلاً حياً، على قدمي صنم ميّت. لكن الناس لا يسمّونه «رجلاً مجنوناً» بل يسمّونه «حكيماً عالماً بأسرار الغيب». فهو لا يذبح الطفل حقاً، بل يرسله إلى الحياة الخالدة في عالم آخر. والصنم الميت، ليس صنماً ميتاً، بل إلهاً حياً في عالم آخر. وذبح الأطفال، ليس جريمة دنيئة، بل شعائر دينية في قاموس العالم الآخر. إن كل ما يفعله الكاهن المميت، يمكن تبريره للناس الأحياء، بلغتهم الحيّة، ما دامت اللغة نفسها، لا تخاطب عالم الأحياء أصلاً.

لهذا السبب.

ورداً على هذه الخدعة الشفوية بالذات، ولدت لغة الدين. وقد تميّز ميلادها، بظهور كتاب مقدّس [لم يكتبه الكهنة]، له لغة مقدسة [غير لغة الكهنة]، لا ينكر ألوهية الصنم فحسب، بل ينكر عالمه الغائب من أساسه. وفي نصّ هذا الكتاب المقدس، تكلّم الإله الحيّ، وسكت الصنم الميت، وبات العالم قابلاً للتفسير بلسان الأحياء فقط.

فكلمة «عالم الغيب» في لغة الإنسان الحي، تعني ـ حرفياً ـ عالم المستقبل، لأن المستقبل، هو العالم الوحيد الغائب، الذي يعرفه الناس الأحياء، ويوقنون بوجوده، دون أن يروه، ويعلمون أنه آت، ويتحملون مسؤوليته شرعاً. وقد التزم الدين بهذا التفسير الحي، ورفض كل تفسير سواه، وجعله شريعة إلهية، وسمّاه «مقدساً» لكي يميّزه عن تفسير السحرة، ونجح بذلك في استعادة اللغة الغائبة في السماء، إلى واقع الناس على الأرض. إن العالم الذي قلبه الكهنة، يستعيد توازنه فجأة، في ثلاثة مواقع رئيسية:

في الموقع الأول، لم يعد عالم الغيب، غائباً عن عيون الناس، بل صار اسمه المستقبل، وصار بوسع الناس أن يعرفوا مستقبلهم سلفاً، بقليل من المنطق وعلم الحساب.

في الموقع الثاني، لم يعد عالم الغيب، رهناً بما يقوله الكهنة. لأن المستقبل الوحيد الذي يعرفه الإنسان الحي، مستقبل لا يضمنه القول، بل يضمنه الفعل.

في الموقع الثالث، لم يعد عالم الغيب خارجاً عن سنن الطبيعة، بل صار

◆

ما يدعى
باسم الصحوة الدينية
يريد
أن يستيقظ الاسلام
وينام المسلمون

طبيعياً، وصار قابلاً للتفسير العلمي، حتى إذا نطقت فيه الأصنام، وارتادته التناتين المجنحة. فمستقبل الإنسان عالم مدهش ـ مثل عالم السحرة الغائب ـ لكنه لا يحتاج إلى لغة الأساطير.

هذا التفسير الديني لكلمة «عالم الغيب»، رفضه الكهنة في جميع العصور، بحجة أنه تفسير الحادي، قائم على إنكار البعث بعد الموت. وهي تهمة مقلوبة مثل كل شيء في لغة السحرة، لأن الدين لا يؤكد فكرة البعث فحسب، بل يفسرها باللغة الوحيدة التي يفهمها الأحياء.

فالناس لا يرون الميت حياً في السماء، بل يرونه حياً في أعماله على الأرض. إنهم لا يحتاجون إلى دليل على صحة البعث، لأن واقعهم نفسه هو الدليل. وقد التزم الدين بما تراه عيون الناس، فأعلن أن البعث رهن بالأعمال وحدها، وأن من يعمل مثقال ذرة خيراً يره، ومن يعمل مثقال ذرة شراً يره، هنا في واقع الناس على الأرض، وفي مستقبلهم معاً. وهو تفسير لا يقول إن الإنسان يفنى بعد الموت، بل يقول إنه لا يستطيع أن يفنى ـ حتى إذا أراد ـ لأنه يعيش مع أعماله في لوح محفوظ.

إن الدين لا ينكر حق الحي في الحياة الخالدة، لكنه لا يتحدث عن الموتى، ولا يكلم الناس الحاضرين، عن عالم غير حاضر، بل يخاطب الأحياء، بلغة الأحياء، ويقول إنهم مسؤولون شرعاً عن الحاضر والمستقبل، لأنهم مسؤولون حقاً، وعملياً، وبالفعل، وبالمنطق، وبالعدل، وبالحساب.

في كالديا ـ جارة سومر ـ افتتح النبي ابراهيم مسيرة الدين، بدعوة معلنة إلى تحطيم الأصنام، وتحريم القربان البشري. وبدأت بذلك معركة هائلة بين شريعتين، تتقاتلان بالسيوف في لغة واحدة:

شريعة تعني فيها كلمة «الرب» صنماً ميتاً، وشريعة تعني فيها الكلمة نفسها إلهاً حياً. إحداهما تقول إن عالم الغيب غائب عن عيون الناس، لا تراه سوى عين الكاهن. والأخرى تقول إن عالم الغيب، اسمه المستقبل، وإن الناس يرون مستقبلهم جيداً، لأنه يولد في حاضرهم، ويكون من صنع أيديهم. إن الفرق الهائل بين هاتين الشريعتين، لا يظهر في بناء اللغة، بل يظهر في بناء المواطن:

فشريعة السحرة، تتكلم بلسان الصنم الغائب، وتخاطب مواطناً مغيباً عن حاضره، علامة غيابه. إنه ينكر ما تراه عيناه، وينكر ما يقوله عقله، حتى يسجد خاشعاً في حضرة صنم.

وشريعة الدين، تتكلم بلسان الإله الحي، وتخاطب مواطناً حاضراً في عالم الأحياء، علامة حضوره، أنه مسؤول شخصياً، عن واقعه ومستقبله، لأنه لا يعول على ما يقوله الساحر.

بين هذين المواطنين، ثمة فجوة واسعة، بقدر الفجوة بين رجل حي وبين جثة رجل. وهي فجوة منظورة، وظاهرة للعيان في وضح النهار، تعيش مثل الناس الأحياء أنفسهم، وتتنفس في مجتمعهم، وقوانينهم، ونظم حكمهم، كما تحلّ الروح في الجسد. وفي ضوء هذا المقياس العلني، يكون التمييز سهلاً ـ وعلنياً ـ بين ما يُدعى باسم الصحوة الدينية وبين صحوة الدين نفسه.

إن الدعوة التي ترتفع حالياً، تحت شعار «الصحوة الإسلامية»، دعوة لا تتكلم لغة الإسلام، لأنها لا تنادي بمسؤولية الأحياء عن حاضرهم ومستقبلهم، بل تنادي بمسؤولية الأئمة ورجال الدين. وهي علامة معروفة في لغة الصنم يستحيل تمريرها بوسائل الفصاحة، لأنها تنطق علناً في سلوك الناس.

ففي ظلّ هذه الصحوة الإسلامية، يولد الآن مجتمع إسلامي مغيب. علامة غيابه إنه ينكر ما تراه عيناه، وينكر ما يقوله عقله، ويفعل ذلك علناً، ورسمياً، وباسم الإسلام نفسه، لأنه يملك إسلامياً شفوياً قادراً على تبرير الخطيئة بالكلام.

في هذا المجتمع الغائب، يحكم الصنم ـ وعائلته ـ باسم الشرع، ويُقاد المسلمون بالعصي والكلاب المدرّبة، كما تُقاد الخرفان. لكن الشريعة الشفوية، لا تسمي القطيع قطيعاً، بل تسميه «رعية»، في استعراض واضح، لما تستطيع اللغة أن تفعله على يد رجل بليغ.

في هذا المجتمع الغائب، تقضي المرأة المسلمة عقوبة السجن المؤبد، في زنزانة متنقلة، اسمها «الحجاب». وتداهمها أمراض السجناء علناً، من العمى المبكر، إلى التخلّف العقلي، لكن الشريعة الشفوية، لا تسميها «امرأة سجينة»، بل تسميها «سيدة مصون»، بحذف التاء من رأس النون، زيادة في طلب الفصاحة.

في هذا المجتمع الغائب، يولد الطفل البريء، تحت اسم [عفريت]. ويتولّى معلّمه حبسه في القمقم، بضربه، وركله، وقرصه، ولعنه. لكن الشريعة الشفوية، لا تسمي التعذيب تعذيباً، بل تسميه «تهذيباً»، لأن الجناس والطباق أفضل من الصدق.

في هذا المجتمع الغائب، يعادي رجال الدين الوقورون جسد الإنسان، ويسمون وجه المرأة «عورة». وهي إهانة لا يستحقها وجه الذئب نفسه، لكن الشريعة الشفوية لا تفرق بين الوجوه.

في هذا المجتمع الغائب، يزدهر السحر في ثياب الحكمة، ويتولّى الوعّاظ الأميون إرشاد الناس في شؤون الدنيا والآخرة معاً، من دون معرفة، أو تأهيل. لكن الشريعة الشفوية، لا تسمي الواعظ الأمي ساحراً، بل تسميه «رجل الله العارف بالأسرار الخفيّة»، في فتوى لا بد منها لتغطية رأس الجهل بطاقية الإخفاء.

في هذا المجتمع الغائب، تسود قيم أخلاقية اسمها «حميدة»، وكل الناس يحمدون ربهم، تحت إدارة تقر حكم الفرد، وتقرّ منطق القوة، وتعترف بشرعية القتل، وتكذّب علناً في جميع وسائل إعلامها الرسمية. وفي مناخ اجتماعي من هذا النوع، تكون القيم الحميدة فعلاً ـ والمفيدة فعلاً ـ هي الكذب والنفاق والقسوة والاغواء، والقدرة على التعايش مع الظلم إلى ما لا نهاية. لكن الشريعة الشفوية، لا ترى حجم الفرق بين مواطن يشرب من النهر، ومواطن يركض وراء السراب.

إن هذه «الصحوة الإسلامية» التي تريد أن يستيقظ الإسلام، وينام المسلمون، دعوة ينقصها صوت الإله الحيّ، وليس بوسعها أن تعوّض هذا النقص، بالفصاحة أو بالشطارة، وادعاء الغيرة على الدين، وليس بوسعها أن تجنّب المسلمين شرّ الخلود في النار، إلاّ إذا اكتشفت الفجوة القائمة بين لغة الإسلام وبين لغة الكهنة، وعادت من عالمها الغائب في أقوال الأئمة، وضمنت مسؤولية المواطن الحي عن الحاضر والمستقبل، في نظام إداري قادر على توفير الضمان.

من دون هذه الشروط، ينقطع الجسر القائم بين المسلمين وبين الإسلام، ويدير كلاهما ظهره للآخر في السر والعلن، على غرار ما يحدث الآن، باسم «الصحوة الإسلامية». فالدين لا يُخاطب المواطن الحي، إلاّ إذا خاطب واقعه المُعاش، وتكلّم بلسانه، وأعاد إليه صوته في شؤون الإدارة والحكم. وهو شرط لا يوفي به إسلام يقوم على سلطة الموتى، بل إسلام يقوم على سلطة الأحياء □

الدين يخاطب الأحياء بلغة الأحياء ويقول أنهم مسؤولون شرعاً عن الحاضر والمستقبل

الصوفية

يوسف سامي اليوسف

■ ما كان لي أن أكتب هذه المقالة لو أنني لا أعتقد جازماً بأن التراث الصوفي، ولا سيما تراث الشيخ الأكبر، هو واحد من أغنى المصادر الكفيلة بانعاش النقد الأدبي وامداده بأكسير الحياة، أو قل بأكثر المبادىء صلادة وقدرة على الفاعلية الاجرائية. ومن الغرائب حقاً أن لا يفطن النقد في العالم العربي طوال ما انقضى من القرن العشرين لهذا الينبوع الثر القادر على تزويده بأصفى النسوغ وأعذبها على الاطلاق. ولعل السبب الفعلي لهذا الاغفال ان يكون رغبة المغلوب في محاكاة الغالب، الأمر الذي حدا بالغالبية العظمى من المثقفين العرب الى ادارة الظهر للموروث التقليدي، ظناً من المهزومين بأن ثقافة المنتصر هي بالضرورة الثقافة المثلى، ولولا ذلك لما كان له ان ينتصر قط. وقد نسي من ينزعون هذا المنزع أنه ما من فكرة كبرى في الفلسفة الأوروبية ألا وهي معروضة في الصوفية العربية على نحو صريح. فعلى سبيل المثال، لا الحصر، يقيم أمانويل كنت وزناً كبيراً، في نظريته الجمالية، لمقولتي «الجلال» و«الجمال». وما من درويش من دراويش الصوفية في بلادنا الا ويعلم أن التراث الصوفي العربي لم يتحدث عن شيء أكثر مما تحدث عن «الجلال» و«الجمال».

بيد أن للمسألة شقاً آخر. فالعناصر المعتدلة في الثقافة العربية الحديثة، وهي التي تحاول أن تنهل من المنهلين كليهما، الأجنبي والتراثي، لم تفطن بعد للامداد الذي يملك الموروث الصوفي العربي أن يقدمه للثقافة العربية الحديثة. وفي الحق ان هذا الاسهام الامدادي لا يتوقف على انعاش النقد الأدبي وحده، بل هو يتعداه، دون أدنى ريب، الى ممكن آخر، وهو تأسيس الفلسفة العربية الحديثة ورفدها بجميع المبادىء اللازمة لاستيلادها وتطويرها. هذا فضلا عن ان التراث الصوفي ما انفك حتى الآن واحداً من أغزر الينابيع التي يمكن أن ينبع منها علم بالنفس شديد العمق والزخم والثراء.

يقول الغزالي: «الحقيقة فقه النفس». ويقول ابن عربي: «شرف الانسان في معرفته لنفسه». ويقول ابن الفارض: «ومن لم يفقه الهوى فهو في جهل». وما هذه الأقوال الا بعض الأدلة على انشغال الصوفيين العرب طوال التاريخ التراثي بحقيقة النفس واستغراقهم في تذهن فحاويها ومنطوياتها، ولا سيما ما كان باطناً وخفياً بحيث لا يصل الى عتبة الشعور.

أما في مضمار الأخلاق فان الصوفية، بموروثها الخصيب، كفيلة بتقديم أسمى أخلاق يمكن ان تخطر في بال البشر. ومزية الأخلاق الصوفية أنها عملية وقابلة للتطبيق. وهي بهذا تختلف عن أخلاق أمانويل كنت التجريدية الصورية التي لا تملك ان تخرج من بين أغلفة الكتب. وفي الميسور القول، دون أدنى مبالغة، أن كتاب «الرعاية لحقوق الله»، الذي ألفه الحارث بن أسد المحاسبي في مطالع القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري)، هو أرقى كتاب في الأخلاق العملية وضعته البشرية. ولا ريب في أن الغزالي قد تأثر بهذا الكتاب الى حد بعيد. فهو في «المنقذ من الضلال» لا يعرض الا الروح الجوهري لكتاب «الرعاية». فمن البدهي أن تكون الأخلاق ايقاعاً جوهرياً في حياة الانسان الصوفي الراغب في الالتحام بالحقيقة الكلية العليا. وهو يدرك ان هذه البغية لن تتحقق له إلا إذا جاهد لكي يصير الروح الأصفى الجديرة بمجاورة الآله، أو الالتحام به في وحدة عليا لا فكاك لها على الاطلاق. , ولهذا، يقول الجيلي في الجزء الثاني من «الانسان الكامل»: «فاذا كان روحه تتقوى وترفع حكم الثقل عن نفسها، ولا يزال كذلك الى أن يصير الجسد في نفسه كالروح. . . ».

وبايجاز، ان إنعاش الثقافة العربية الحديثة وتطويرها، ودفعها الى الأعلى باتجاه أفق جديد، هي أمور تتوقف الى هذا الحد أو ذاك، على استنفار المضمرات الكونية المندرجة في الموروث الصوفي، أقصد العناصر الحية في هذا التراث، والقادرة على العيش والتنفس في أي مناخ حضاري أو مجال ثقافي.

* * *

وأياً ما كان جوهر الشأن، فلا بأس في التعرف على محتويات الصوفية قبل الدخول في صلب الموضوع. وفي الحق ان هذه المحتويات شديدة التنوع والتفرع، وذلك نظراً لأن الصوفية مقرب الى الوجود والحياة، أو

منهج شمولي يحاول استيعاء كل ما هو كائن على الاطلاق. فالصوفية نمط حياة، أو شكل من أشكال انكشاف الانسان في الزمان. ولهذا فلا بد من الاقتصار على أبرز موضوعات الصوفية وأكثرها قرباً من النقد الأدبي، على وجه الحصر والضبط. ولا ريب في أن هذه الموضوعات تقبل التصنيف الى صنفين متواصلين، أولهما موضوعات ذاتية، وثانيهما موضوعات منهجية.

أما الموضوعات الذاتية فأخصها الشوق والذوق وصقل النفس والتنقيب عن الألطاف والنشوات وكل ما هو جميل ونبيل، بحيث قال أحدهم: «عشق الجمال قنطرة الى الله». ولقد دفعهم ذوقهم وشوقهم الى الولع باللغة العالية، من جهة، والى التوله بالسفر والترحال، من جهة أخرى، وذلك ابتغاء الالتقاء بكل ما يصلح غذاء لنفوس همها الأول والأخير ان تتحول من الجلف الى الهيف، ولا قصد لها إلا ان تصير جديرة بمجاورة الله. وليس ثمة أدنى ريب في أن هذه الموضوعات الصوفية المتعلقة بالذات، أو بالعالم الجواني، هي موضوعات أدبية، أو شاعرية بالدرجة الأولى، وبالتالي فهي شديدة الصلة بالنقد الأدبي.

أما المحتويات الوثيقة الصلة بالمنهج الصوفي نفسه فأبرزها خمسة:

أولاً ـ الكشف:

من فاحش الغلط ان ينظر المرء الى مقولة الكشف الصوفي بوصفها ضرباً من التخريف أو الهذيان. فالكشف، في الحق، لا يقل أبداً عن كونه استنفاراً للطاقة الاحتياطية الجائمة في الذهن البشري. ان الجهد البرهاني، أو العلمي، لا يملك ان يستهلك جملة الطاقة النفسية او الدماغية، بل هو لا يكاد ان يفيد الا من جزء يسير من طاقة العالم الجواني الشديد الزخم والغزارة. فما علينا إلا أن نسلم بأن التجربة المعاشة لا تملك ان توظف الروح كله، ولهذا فقد راح الانسان يتفلسف ويتفنن، وذلك بفضل الطاقة الجوانية الزائدة عن الاستهلاك التجريبي. ان نيران الواقع فاترة على الدوام، ولا تحتاج إلا الى القليل من الوقود. ولهذا كان فائض الطاقة أكبر بكثير مما يحتاجه الجهد البرهاني أو التجريبي. ولا بد من توظيف هذا الفائض في مضمار آخر، شريطة أن تكون الفرص الحضارية مهيأة لمثل هذا التوظيف العالي.

وأياً ما كانت الحال، فان أهم ما في أمر الكشف الصوفي، أنه «يلطف الكثيف». على حد عبارة الشيخ الأكبر. لأنه يشاهد من الشيء جوهره الصافي. فهو نظرة باطنية ملكية تخلص الأشياء من أعراضها وشوائبها وما فضل عن صميمها، ابتغاء البلوغ الى نواتها الأولى، أو ينبوعها الأصلي. ولهذا فقد آمن الغزالي، ومن بعده ابن عربي، بأن «الكشف أتمّ من المشاهدة»، لأن الكشف «ادراك معنوي» مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظواهرها وقشورها الخارجية.

ثانياً ـ الكلية:

والمقصود بالكلية ان يصير الروح الصوفي إناء للأشياء كلها، يشملها جميعها ولا يستنكف عن اعتناق أي منها على الاطلاق، وذلك نظراً لكونها آنات ماهوية في منظومة الحق. والحق عند الصوفية، أو أقله في مدرسة ابن عربي، هو الواقع بأم عينه. ولقد عبر الشيخ الأكبر (محيي الدين بن عربي الحاتمي) عن هذا الموقف بقوله: «وليمتي هذه الدنيا بأجمعها». ولقد عبّر الشيخ عن هذا المعنى بأبيات شديدة الشهرة، وقد وردت في «ترجمان الأشواق»، ديوانه المشهور:

لقد صار قلبي قابلاً كل صورة
فمرعىً لغزلان، وديرٌ لرهبان
وبيت لأوثان، وكعبة طائف
وألواح توراة، ومصحف قرآن
أدين بدين الحب أنّى توجهت
ركائبه، فالحب ديني وإيماني

لكأن ابن عربي يصرّح بأن مذهبه قد احتوى جميع المذاهب التي سبقته، تماماً كما أعلن هيغل بأن منهجه قد اشتمل على جميع المناهج الفلسفية السابقة.

وأياً ما كان الأمر، فان ما يهرب منه الصوفي، كما يهرب السليم من المجذوم، هو «الحصر والحد»، وفقاً لما جاء في «الانسان الكامل» للجيلي، الذي يتابع ابن عربي ويشايعه في كل شيء. وقد ورد في الجزء الثالث من

◆
معظم الموضوعات الفكرية أو الفلسفية التي بحثها ابن عربي قد بحثها هيغل من بعده وتبناها

ᐊ

والنقد الأدبي

الموضوعات الصوفية المتعلقة بالذات هي موضوعات أدبية وشديدة الصلة بالنقد الأدبي

«الفتوحات المكية» قول الشيخ: «وكانت الحقائق التي جمعها الانسان متبددة في العالم، فناداها الحق من جميع الجهات فاجتمعت، فكان من جمعيتها الانسان. فهو خزانتها. فوجوه العالم مصروفة الى هذه الخزانة الانسانية». وخلاصة القول ان الانسان خزانة الحقائق في نظر الشيخ ومدرسته القائلة بوحدة الوجود. ولو حاولت ان تجمع أقوال الشيخ في كلية الانسان لاحتجت الى مجلد كامل قائم بذاته.

ثالثاً ـ الخيال:

أما الخيال فلابن عربي فيه نظرية مبثوثة في بعض كتبه، وعلى الأخص في الجزأين الثاني والثالث من «الفتوحات المكية»، موسوعة الفكر الصوفي وأنفس كنوزه على الاطلاق. وفي الحق أن من شأن نظرية ابن عربي في الخيال أن تؤسس فيه نظرية حديثة غنية وخطيرة بالفعل. ولقد تابع الجيلي استاذه ابن عربي، وسجل بعض الالماعات عن الخيال في «الانسان الكامل» الذي هو أحد الكتب الصوفية الموغلة في اللطف ودقة الفهم.

وسواء عند ابن عربي أو عند الجيلي، فان الخيال «هيولى جميع العوالم» و«حياة روح العالم» و«عين الحقيقة للوجود» و«أصل الوجود» و«أصل جميع العالم». هكذا جاء في «الانسان الكامل». أما «روح الخيال»، كما شرحه الجيلي، فهو «المحل الذي لا تمر عليه الليالي والأيام» لأنه «الحقيقة العالية والرقيقة المتدانية. . . مدرجة الحقائق ولجّة الرقائق».

وفي الحق ان الجيلي لم يزد على أن لامس موضوعة الخيال ملامسة خفيفة، الأمر الذي يتضمن ما فحواه أن نظرية ابن عربي فيه قد ظلت على حالها تقريباً، منذ وفاته عام ١٢٤٠م، وحتى يوم الناس هذا.

وأهم مبادىء هذه النظرية ثلاثة مبادىء:

١ـ «علم الخيال هو علم البرزخ». والبرزخ بمصطلح القوم هو ما يعادل مقولة «الوساطة» في فلسفة هيغل. والمقصود بهذا المبدأ ان الخيال كيان يتوسط بين الوجود والعدم، بمعنى أن محتواه ليس موجوداً ولا معدوماً، أو قل مع ابن عربي «هو حس باطن بين المعقول والمحسوس». وفي هذا نسف لنظرية افلاطون وأرسطو في «المحاكاة». فالفن لا يحاكي الواقع، ولكن مع ذلك مرتبط به على هذا النحو أو ذاك.

٢ـ «حقيقة الخيال التبدل في كل حال». وهذا مبدأ محوري في المنهج الصوفي، وما ذاك الا لأن النفس، في عرف القوم، دائمة التبدل، نظراً لمسيرها الدائم صوب الحق على مدارج الحق. ولما كان التبدل أبرز سمات الخيال، فان مفرزاته شديدة التلون والتنوع، أو هكذا ينبغي لها ان تكون حين يكون الخيال حياً واختراقياً ومنداحاً. وهذا يعني التخلص من الملل والرتابة، وتزويد النصوص الأدبية باليخضور القادر على اكسابها سمة اللدونة والطراء.

٣ـ الخيال «حضرة جامعة ومرتبة شاملة»، فهو «أوسع الكائنات وأكمل الموجودات»، «ألا تراه يقبل صور الكائنات كلها ويصور ما ليس بكائن». ووفقاً لهذا المبدأ الثالث يغدو الخيالي واللاتناهي اسمين لمسمى واحد. وبذلك نبلغ الى عالم بلا تخوم أو الى بحر بلا سواحل، الأمر الذي من شأنه ان يجعل من الخيال نزهة في المسرّح والمفتوح، أو في مجالات لا يحدها حد ولا يقيدها قيد. فمن وجهة نظر كيانية (انطولوجية) يغدو الخيال مجال حرية ما دام يتمتع بمزية الانفتاح على جميع الممكنات.

ومن الغرائب حقاً أن التراث الصوفي، الذي طالما انهمك في مبحث الخيال، قد سكت عن مقولة الرمز الى حد لافت للانتباه، مع ان ثقافة مصر والهلال الخصيب، التي ورثها الصوفيون العرب، هي ثقافة رمزية، في أطوارها السابقة على الاسكندر المكدوني. ولكنّ مما هو بدهي ان أية نظرية في الخيال من شأنها ان تنطوي انطواءً مضمراً على مفهوم للرمز يرخم داخل انسجتها على نحو مستتر. فما دام الخيال «برزخاً» أو وساطة، فان في الميسور أن نحّد الرمز بأنه برزخ هو الآخر، توليفة لها وجهان، واحد على الغياب وآخر على الحضور. وما دام توليفة فهو استسرار المعاني وتزاوجها الصامت والتغامها في ملغمة واحدة تتجاوز جميع اجزائها وعناصر تركيبها. وما دام الخيال «مرتبة شاملة» فان في ميسور العقل ان يشتقّ مفهوماً للرمز مفاده أنه كيان مفتوح لا تستهلكه الشروح، أي أنه يكتم سراً لا يبوح به الا جزئياً وبالتدريج، كما انه لا يبوح به الا عن طريق الكشف، لا عن طريق البرهان، ما دام الرمز لا يشع فحواه الا وفقاً لمبدأ التلويح.

ومن أي درب أتيت فانك بالغ الى اللاتناهي، أو الانفتاح المطلق.

رابعاً ـ اللاتناهي:

اعتاد الشيخ الأكبر أن يكرر كثيراً ما فحواه أنه وارث، بمعنى انه يضم الأديان، أو علوم الأنبياء كلهم، الى علمه الخاص. والحقيقية أن الشيخ لا يرث الا وفقاً لتوجه مزدوج ينفي بقدر ما يثبت. ولا ريب في أن مذهبه مبتكر وأصيل. ولا يعرف هذا المذهب على حقيقته الا من عايشه مدة طويلة، كأبي العلا عفيفي (تلميذ نكلسون) الذي قدم أفضل شرح لـ «فصوص الحكم». وهذا الكتاب خلاصة متقنة ورصينة لمذهب الشيخ الأكبر.

وعلى أية حال، فان مذهب ابن عربي هو مذهب وساطة بين المادية والروحانية. والحقيقة ان مقولة «الوساطة»، التي تربض في صلب المنهج الهيغلي، هي واحدة من المفاهيم المحورية في مذهب الشيخ. وهي نتاج لتوتر التناقض بين الأضداد. ففي الحق انه ما من فيلسوف قبل ابن عربي قد عني بمثنوية السلب والايجاب قدر ما عني الشيخ.

وعلى أية حال، فان مادية ابن عربي فاقعة الى حد لا يخفى على أحد. وهو كثيراً ما يتحدث عن اله محايث لا يفارق الطبيعة أبداً، اذ هو لا يكف عن ترديد هذه العبارة طوال الفتوحات المكية: «ما ثمة الا الله». ولا يحتاج اللبيب الى طول تأمل ليدرك ان ابن عربي يعبد الكون أو فاعلية المادة. كما ان الشيخ يؤكد، في ألف موضع وموضع، ان لا أول ولا آخر، وانما وجود مستمر من الأزل الى الأبد. وهذا هو مضمون وحدة الوجود التي لا ترى أي فراق بين الوجود المادي والوجود الروحي. ومما يندرج في هذه الفكرة ان الله ليس شيئاً آخر سوى «هوية الكون». ولهذا فقد غلط جميع الذين قالوا بأن ابن عربي يصدر عن افلوطين، إذ ان عالم افلوطين يتميز بالفراق والازدواج، والأشياء «تفيض» من «هناك» الى «هنا». أما ابن عربي فلا يؤمن بأي فيض ولا يقول به، وإنما هو ينادي جهرة وصراحة بالتجلي. وتنطوي مقولة «التجلي»، بكل وضوح، على نفي كل فراق بين المادة والروح، أو بين الله والكون، وتقود الى مادية معتدلة من شأنها ان تترك مساحة واسعة للروحانية.

وما دام الأمر كذلك فان مقولة اللاتناهي هي الاسم الأخر لمقولة وحدة الوجود. ومن الجدير بالانتباه ان هاتين المقولتين هما اثنتان من أبرز المقولات المركزية في منهج هيغل. والأبرز من ذلك ان معظم الموضوعات الفكرية، أو الفلسفية، التي بحثها الشيخ وتبناها قد بحثها هيغل من بعده وتبناها، كالتجلي والجبرية والتضاد واحتواء المنهج الجديد على جميع المناهج القديمة، وسوى ذلك مما لا يدخل في اختصاص هذه المقالة. ولما كان الفيلسوف الألماني قد صرّح ذات مرة بأنه «ما من فلسفة خارج اوروبا»، فقد بات من الواجب ان تبرهن الدراسات، لا على وجود فلسفة خارج اوروبا وكفى، بل على أن الفلسفة الهيغلية نفسها قد أخذت (أخذاً معدّلاً) من خارج اوروبا، دون أدنى ريب.

وأيا ما كان الشأن، فان مبدأ الوحدة والتناقض داخل الوحدة، أو في صلب الهوية الواحدة، الذي هو المبدأ السيد في مذهب ابن عربي، من شأنه، اذا ما نقل الى مجال النقد الأدبي، ان يدفع الناقد صوب التنقيب عن تماه عميق بين النص الأدبي وبين الوجود، لا من حيث هو سطح، بل من حيث هو ماهية. وليس لهذا القول ان يفضي بنا الى «المحاكاة»

اليونانية، لأن هذه المقولة تجعل من النص الأدبي، او العمل الفني، مجرد نسخة عن شيء واقعي، هو بدوره نسخة عن «المثال»، وفقاً لافلاطون. بينما تدفعنا مفاهيم ابن عربي الى البحث عن توافق يتم على مستوى الجوهر او الأصول وحسب. فالعمل الأدبي او الكيان الفني هو النسخة الثالثة عن المثال، وفقاً لافلاطون، ما دام هذا العمل، أو هذا الكيان، لا يقلد الا شيئاً يقلد النسخة الأصلية. أما مفاهيم الشيخ فمن شأنها ان تدفع بك الى الاعتقاد بوجود ضرب من الندية بين النص الأدبي (أو العمل الفني) وبين الكون نفسه، وبالتالي فان النص الأدبي كون قائم بذاته له درجة عالية جداً من الاستقلال. وهذه النتيجة أسمى بكثير من تلك الدعوات المادية المسطحة التي تجعل من العمل الفني، أو النص الأدبي، مجرد تابع ذليل للواقع، الشيء الذي تنطوي عليه مقولة «المحاكاة» بصفحتيها الأفلاطونية والأرسطية.

خامساً ـ التأويل:

اشتغل المسلمون بتفسير القرآن وتأويله منذ عهد الرسول، وكان ابن عباس، منذ جيل الصحابة، واحداً من أبرز الذين مارسوا هذا الايقاع القائم على مبدأ الاحالة، أو مبدأ التلويح والتأشير. ومما هو معروف تماماً ان المحاولات المبذولة في مضمار تأويل القرآن قد استمرت حتى عصر ابن عربي على الأقل. ولابن عربي نفسه تأويلان للقرآن، أحدهما موسع (غير منشور) وثانيهما موجز، وقد طبع في مجلدين.

والأهم من هذا ـ فيما يخص النقد الأدبي ـ أن ابن عربي قد وضع تأويلاً مدهشاً لديوانه المشهور. فحين وفد الى حلب، تصدى له بعض المتزمتين ونعوا عليه ان له شعراً غزلياً حسياً لا يليق البتة بشيخ يزعم انه «خاتم الأولياء» (كما زعم هيغل بأنه خاتم الفلاسفة). فما كان من ابن عربي إلا أن أحسن التخلص بأن أقدم على شرح ديوانه شرحاً تأويلياً. وقد أسمى هذا الشرح «ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق».

ومع أن الديوان لا يكتبه الا عاشق ملتاع، وإلا رجل يعرف التمتع بجمال الجسد الأنثوي، فقد استطاع الشيخ، أن يجيء بتأويل (مقنع أو غير مقنع) من شأنه أن يحشر الديوان في المناخ الصوفي، وأن يجعل منه شكلاً من أشكال التعبير عن التصورات والمفاهيم الصوفية. فالطواويس، مثلاً، وهي في الظاهر النساء الحسان، قد أصبحت في التأويل «أرواح الأعمال». وسلمى التي يسلم عليها في إحدى قصائده، تغدو في التأويل «حالة سليمانية وردت عليه من مقام سليمان». وأما الشيح والبان فيغدوان، في الشرح التأويلي، الميل والبعد، كما ان الأوانس يصرن الأرواح الحافة من حول العرش، مثلما تصير الحمامات «وردات التقديس والرضى والنور والتنزيه».

وكان مبدؤه في الشرح صرف الخاطر عن الظاهر والمضي الى الباطن المستور، إذ «المحجّات كلها تحت الأرض»، كما يقول النفري في مواقفه وقد ألمع الشيخ نفسه الى مبدئه التأويلي في «ذخائر الأعلاق» حين قال بأن «اللسان العربي يعطي التفهم بأدنى شيء من متعلقات التشبيه»، أي ان ادنى مناسبة، أو صلة متشابه، بين الاشارة وما تؤشر إليه كفيلة بأن تخول العقل التأويلي أو التحليلي كامل الحق في إحالة الظاهر على الباطن، أو في ترجمة الرامز الى مرموز يوازيه تماماً. وبناء على هذا المبدأ فقد راح ابن عربي في الباب الحادي عشر من «الفتوحات المكية» يؤوّل القلم على انه القضيب، وذلك نظراً لما بين القضيب والقلم من التشابه، أو من «متعلقات التشبيه». كما راح يؤول اللوح بأنه فرج أيضاً، وللسبب نفسه. وقد رأى ان بين المعلم والتلميذ علاقة «نكاح معنوي»، لأن التعليم والنكاح يشتركان في خصيصة واحدة، إذ كلاهما تأثير أو فاعلية من شأنها أن تفضي الى انتاج أو تغيير. ولاخفاء في أن مثل هذا الاجراء ينطوي انطواء شفافاً على منزع تأويلي يتعامل مع الأشياء والوقائع من حيث هي رموز تقبل الاحالة الى ما ليس هي.

ولعل من الواضح تماماً أن المبدأ القائل بأن اللسان يمنح المعنى للعقل «بأدنى شيء من متعلقات التشبيه» هو بالضبط مبدأ فرويد في التحليل النفسي القائم على ترجمة أقوال المرء الى ما تؤشر اليه، وذلك نظراً للعلاقة القائمة بين الشيْء المذكور والشيء المكتوم.

* * *

ولعل في الناصع تماماً أن جملة المحتويات المسرودة أعلاه شديدة الصلة بالنقد الأدبي. فلا ريب في أن من شأن المحتويات الذاتية للموروث الصوفي ان تزود الناقد الأدبي باليخضور الانساني الشبيه بالترياق، والقادر بالتالي على مقاومة ترمد الروح وتخثره بين الوقائع، فالموت في الحياة هو أخطر خطر على النفس البشرية. فمما لا يجهله أحد أن النقد الأدبي في هذا الجيل الراهن قد أخذ يكف عن اتخاذ الذائقة والتعشق بالجمال محوراً من محاوره التي لا غنى له عنها الا حين يقرر ان ينحط أو يترمد. ترى، ماذا يبقى من النص الأدبي حين لا يعود انتشاءً بالألطاف الحسنى وغذاءً للذائقة والوجدان؟ وكيف سيكون حاله حين يفتقر الى الوجد والشوق والحنين؟ و«الوجد قصد»، على حد عبارة القشيري في «رسالته المشهورة. فما دام النص الأدبي لا ينبع الا من ذوات حارة، من جهة، ومتعشقة باللطائف والنشوات، من جهة أخرى، فان النصوص الأدبية لا يسعها البتة أن تكون ذات قيمة وشأن خطيرين، حين تفتقر الى الشوق والذوق والوجد والصبوة.

ثم ان توله الصوفيين باللغة الاستثنائية وصلادة الاسلوب العالي وجودة التعبير الرفيع، هو أساس رصين لكتابة عربية كثيفة أو مركبة، أو قل كتابة عميقة الغور، من جهة، ومشحونة بالقدرة على المباغتة والخلب، من جهة أخرى. يقيناً ان واحداً من أكبر التحديات التي تواجه الثقافة العربية الحديثة هو البرهنة على ان شباب اللغة العربية ما انفك أمامها وليس وراءها.

أما ولع الصوفيين بالسفر من حيث هو ممارسة، وكذلك ما خلفوه من كتابات عن السفر، ولا سيما «كتاب السفر» لابن عربي، وما كتبه الطوسي عن السفر في «اللمع»، فقد يوحي للمعنيين بنظرية الأدب من المحدثين ما فحواه أن النص الأدبي هو في حد ذاته سفر أو ارتحال في العالم الداخلي بدلاً من العالم الخارجي. انه نزهة تتم في داخل النفس، سياحة تأخذ مجراها في الوجدان بدلاً من البلدان. ومن شأن مثل هذا المذهب ان يؤسس حكم القيمة على مبدأ الجوانية، عوضاً عن هذه النزعات الخارجية الآخذة بالتفاقم والاستفحال يوماً عن يوم مع استشراء المادية والواقعية الآلية أو الفوتوغرافية.

* * *

أما المحتويات الخمسة التي تؤلف بعضاً من محاور المنهج الصوفي وركائزه الكبرى، ففي الميسور أن يكون لها أثر مباشر على المنهج النقدي في هذه الأيام، شريطة ان تتمكن حركة النقد من تمثل هذه المحتويات ودمجها في صلب الفاعلية النقدية. فمن شأن مفهوم الكشف الصوفي أن يؤثر على نظرية الأدب، الأمر الذي سوف ينعكس على معايير القيمة في المآل النهائي، بحيث ينظر الى النص الأدبي بوصفه كشفاً. أما النقد العملي أو التطبيقي فيصير نوعاً من كشف الكشف، أي هو استبار للنص وشهادة عليه.

أما مبدأ الكلية فان من شأنه ان يقلص كل أحادية وموضعية ونزعة جزئية في النقد الأدبي، وان يحيل النص على منهج شمولي أو تكاملي من شأنه ان يوظف جملة ثقافة الناقد في استيعاء النص والحكم عليه. وهذا يعني أن المنهج النفسي والمنهج الاجتماعي والمنهج الفني والمنهج اللغوي والمنهج الاسطوري... الخ، وهي جميعها لحظات تندرج في صلب الحق، لا بد من نفيها بغية ضمها في تركيبة واحدة تتجاوزها وتتمثلها كلها، ◁

واحد من أكبر التحديات التي تواجه الثقافة العربية الحديثة هو البرهنة على أن شباب اللغة العربية أمامها وليس وراءها

وبالتالي فانه لا يبقى سوى منهج واحد عالٍ وأصلي. وهو المنهج المتكامل الـذي ينبغي ان يصير مثالاً للنقد الأدبي يطمح على الدوام الى انجازه، ويتوق باستمرار الى جعله حقيقة ماثلة، قابلة للنمو الحي، تماماً كما تطمح الصوفية نفسها الى انتاج «الانسان الكامل» الذي هو «تاج الوجود»، على حد عبارة الصوفيين.

وما من أحد في هذه الأيام الا ويعلم ان النقد العربي ما انفك شديد الافتقار الى نظرية في الخيال من شأنها ان تؤسس حكم القيمة، الذي هو واحد من الأهداف النهائية لكل جهد نقدي حي. وفي الحق ان الموروث الصـوفي (فضـلا عن موروث الجـرجاني) كفيل بتـزويد الحركة النقدية بمنظومة من الأفكار تصلح نواة لنظرية في الخيال قد تغدو ـ إذا ما أتيح لها أن تتـطور ـ شديدة الانـدياح والشمول، وشديدة القابلية للانطباق على النصوص الأدبية.

ولن يفـوتني في هذه البـرهة ان أشدد على أهمية عبد القاهر الجرجاني وأفكاره القادرة كلياً على تزويد نظرية الخيال التصويري، أو النقدي، بأبرز المبـادىء المـاهـوية الكفيلة بجعلها رصينة كالفولاذ. وفي الحق ان مبدأ الجرجاني في الخيال التصويري، كما عرض في «أسرار البلاغة»، هو مبدأ صوفي بكـل وضـوح، فهو مشتق من مذهب وحدة الوجود، سواء أكان الجـرجاني يعي ذلك أو لا يعيه. وخلاصة مذهب عبد القاهر ان الخيال التصـويري ينطوي على «شدة ائتلاف في شدة اختلاف»، وأن عناصره المتباينة تأتي من الثنائيات وتزدلف في بؤرة واحدة حيث تتحد وتنصهر في هوية أحادية الصبغة. أو قل بعبارة الجرجاني نفسه: «تعقد بين الأجنبيات معـاقـد نسب وشُبكة». وهذا هو بالضبط مبدأ وحدة الوجود الرامي الى صلح الأضداد وتعايشها السلمي داخل الماهية الواحدة. واستناداً الى مبدأ التلاحم هذا فقد راح الجرجاني يصف النص العظيم بأنه ذاك الذي «أحرز غاية لا ينالها الا الجواد، وهدفاً لا يصاب الا بعد الاحتفال والاجتهاد».

أما مفهوم اللاتناهي الذي لم يتحدث ابن عربي في شيء قدرما تحدث فيه، فان من شأنه ان يزود النقد الأدبي بصورة الانفتاح والتفتح الدائم. وهذه صورة خطيرة المكانة، نظراً لانطوائها على فكرة مؤداها أنه ما من شيء قد أنجز على نحو نهائي، وما من شيء يمكن انجازه انجازاً مطلقاً. وهذا يعني ان النص الأدبي مفتوح على الدوام لشروح جديدة وتطبيقات لم تعرف من قبل، وان قيمته النهائية لا يمكن البلوغ اليها، وذلك لأن كل جيل من شأنه ان يعيد النظر في النصوص وفي قيمها الفنية على نحو يختلف كثيراً أو قليلاً عما فعله السابقون. وبايجاز، ان باب الاجتهاد مفتوح على الدوام، إذ ليس ثمة الا انفتاح ووصال في نظر الصوفيين. (ولهذا فقد أضفوا على المرأة احتراماً لا مثيل له في أية حضارة من الحضارات، وأعلن الشيخ في «الفصوص» أن «أعظم الوُصْلةِ النكاح»).

ألم يتمكن ت. س. اليوت من إحياء «الشعراء الميتافيزيقيين» الانكليز بعدما أهملتهم أجيال عديدة، وأن يدفع بهم الى الصدارة والمرتبة العالية؟ ألم ينظر عصرنا الراهن الى الشعر الجاهلي نظرة شديدة الاختلاف عن نظرة النقاد التراثيين الى ذلك الشعر نفسه؟ فما دامت «الممكنات لا تتناهى»، على حد عبارة الشيخ الأكبر الشديدة التواتر في «الفتوحات المكية»، والتي تصلح كأساس مكين لمفهوم التطور والتحول، وما دامت الحقيقة نفسها بمثابة فتوحات أو آفاق يفضي بعضها الى بعضها الآخر، وما دامت «وردة الأزل» في حال من التفتح الأبدي، لا يسكن ولا يفتُر، فان النص الأدبي الواحد قابل لألف فهم وفهم، على الأقل. وهذه هي ديموقراطية النقد.

بيد أن بيت القصيد ليس ههنـا، إذ ان من شأن مقـولة «الانفتاح الصوفية، أو مقولة اللاتناهي، أن تفضي الى الاعتقاد بأن ليس ثمة من منهج أصلي سوى المنهج المفتوح. ولا ريب عندي في أن المنهج المفتوح هو الاسم الآخر للمنهج المتكامل. وفي الحق ان هذه المقولات متاغرة، أقصد ان لكـل منهـا نافـذة تطل بواسـطتهـا على الأخريات. بل ان المقولات الصوفية، لدى النظر من برهة الكثب، لا تشبه الا صورة الدوائر المتراكزة، أو صورة العروج اللولبي الى سدة الحق.

أما التأويل، كما نمطه الشيخ في «ذخائر الأعلاق»، فهو منهج يؤخذ به دوماً في جميع المدارس القائمة على مبدأ تحليل الرموز. ولا ريب في أنه أقدم من ابن عربي، إذ هو يرقى الى بابـل ومصر الفـرعونية، كما تشير بعض الوثائق. ولكنه، بكل وضوح، فاعلية شديدة الصلة بمقولات اللاتناهي والتفتح والخيال المطل على الغياب والذي من شأنه ان ينادي الثنائيات والمتبـاينـات. بل قل ان التأويل تطبيق اجرائي لمبدأ التجلي، الذي هو التفتح إياه، على وجه الدقة والتناهي. فمن شأن التأويل ان يفتح براعم الحقيقة وأن يكشف مضمراتها ويبدي مستوراتها، بحيث تتفتح على نحو شهي يوسع آفاق الروح ويثير في النفس شعوراً بالمتعة، لأن من خصائص النفس البشرية ان تتلذذ إذا ما أفضيت بها من المخبوء الى المكشوف، كما يقول الجرجاني. ولعل من الواضح ان التفتح والتفوح شقيقان، في نظر الفقه اللغوي، وذلك بسبب التصاقب الشديد بين حروف الكلمتين (وفقاً لنظرية ابن جني).

ومع ان التأويل قد يفضي الى التمحل، ما لم ينهض به الذهن الكفؤ المعتدل، فانه يظل ينبوعاً ثراً من ينابيع الدراسات الأدبية. ولعل أبرز ما في تأويلات ابن عربي تلك النزعة الفقهية الشارحة للغة العربية من باطنها. ولا يتسع المجال ههنا لبسط نظرية ابن عربي في فقه اللغة، ولكن من اطلع عليها مبثوثة في مؤلفاته، فانه سوف يسلم بأن الشيخ قد كان أعرف بالعربية من فقائها المشهورين، كابن فارس وابن جني. وما هذا بالمصادفة قط. فالصـوفيون يعشقـون اللفـظة الجميلة والكلام الحي. ان من يؤمن بأن «اتساع الممكنات لا يقبل التناهي»، سوف يهتم باللغة على نحو استثنائي حقاً، لا لأن اللغة ماهية العقل البشري وحسب، بل لأنها الاناء الوحيد الذي يسعى الانسان بواسطته من أجل احتواء هذا الاتساع اللامتناهي، أو المفتوح على المطلق والمسرّح واللامحدود.

* * *

من الغرائب حقاً ان يقف اليمين واليسار معاً، في العالم العربي الراهن، ضد التراث الصوفي. فلقد تدخل أنور السادات شخصياً، في أواخر العقد الثامن، وأوقف طباعة «الفتوحات المكية»، بعدما صدر منها معظم الجزء الأول في طبعة شديدة الصلاح للقراءة. وما دام الأمر كذلك فان الانسان العربي لم يبق أمامه إلا أن يتبنى مبدأ العقل الحر، الذي هو مبدأ الفطرة البشرية. ولكن من حق المرء ان يرتاب في أن يتمكن هذا العصر الربوي المجذوم من إعداد الفرص الكافية لتغذية العقل الحرّ بكل ما يضمن له القدرة على الاندفاع نحو ذروة قوس الحياة. فيقيناً ليس أمام العقل من هدف إلا أن يعود الى الحرية، أو قل الى حالة الفطرة التي هي طبعه الأول.

وأيا ما كان الشـأن، فان هذا الاستعـراض السـريع لبعض من أهم الفـوائـد التي يمكن للنقد الأدبي عندنا ان يكسبها من الموروث الصوفي الشديد الثراء بالممكنات والعناصر الخصيبة، أقول ان هذا الاستعراض لا يفي بالغرض المنشود، ولا يملك ان يكون اكثر من اشارة أو تذكير. وللمرء أن يتساءل عما إذا كان في الميسور ان ينشأ ويترعرع تيار نقدي شمولي ذو نكهة صوفية تصدر عن مقولة الانفتاح والتكامل. ولئن لم يكن ذلك في المستطاع، فان الافادة من جهود الصوفيين تبقى أمراً لازماً إذا ما أريد للنقد العربي ان يحمل شيئاً من محتويات الهوية العربية. ولكن هذا السؤال سوف يظل قائماً الى أجل غير مسمى: هل ستُقْدم الحركة النقدية في العالم العربي على الافادة من الموروث الصوفي حقاً؟ وبالطبع ليس في مقدور أحد ان يجيب الآن عن هذا السؤال، لا بالنفي ولا بالايجاب. ولهذا، فلا بُد من ترك الأمر للمستقبل البعيد أو القريب □

من الغرائب حقاً أن يقف اليمين واليسار في العالم العربي الراهن ضد التراث الصوفي

يوسف سامي اليوسف: ناقد من فلسطين، مقيم بسورية، يكتب في النقد الأدبي، وله العديد من الكتب النقدية المطبوعة، أولها كان بعنوان «مقالات في الشعر الجاهلي» (١٩٧٥)

السلفيّة.. وأثرها في حداثيّة الآداب

(الجزائر نموذجا)

أنيس الجزائري

■ الى حين استلام معاوية بن ابي سفيان دفة الحكم، لم تكن الخلافة الاسلامية قد حدّدت لها متكأ تستند اليه كمبرر لاستلام السلطة. فقد اعتمد أبو بكر على شورى الخاصة، واعتمد عمر على وصيّة أبي بكر، وأما عثمان فقد بايعته خاصة الخاصة الذين رشّحهم عمر، وارتكز علي بن ابي طالب على ثورة الأمصار بالضدّ من عثمان وخط بني مروان.

ثم جاء الأمر الى معاوية على طبق من الحروب ضد عليّ بن أبي طالب.

وحين صارت الخلافة ميراثاً طيلة العهد الأمويّ ثم العباسي، وجد الخلفاء الأوائل أنفسهم من غير غطاء شرعي يلتحفون به في تبرير حكمهم عموم النّاس.

وكان معاوية ثم مروان بن الحكم وأولاده من بعده على درجة من الذكاء بحيث أدركوا ان الأمر لن يستتب لهم خاصة بتنامي الوعي الاجتماعي ورفض الظلم الواقع على الناس من الخلفاء وعمّالهم، ما لم يشغلوا الرأي العام بأمور ذات نفع ظاهري عام، فكان تشجيعهم للفتوحات التي امتدت شرقاً وغرباً وشمالاً، ثم اختلاقهم قضية القراءات القرآنية واختلاف (علماء) الأمصار حولها، ثم أطنان الاحاديث المنسوبة للنبي في فضائل معاوية، وبني مروان، ليجري كل ذلك في خط متوازٍ ومتزامن مع إعمال السيف في رقاب من يجرؤ على رفع صوته أمام (خليفة الله في خلقه).

وحين ضعفت حركة (الفتوحات) بتولي سليمان بن عبد الملك الخلافة، ظهرت الحاجة الى شيء إشغالي جديد، وبخاصة ان أوراق رواة الحديث قد احترقت في غالبها بسبب تجاوز الأكاذيب حدّها المعقول حتى على فرض الغيبوبة الفكرية لدى عموم النّاس.

وكانت الأجواء العامة مهيأة لدخول لعبة جديدة هي لعبة (تأميم الفقه) أي خلق أئمة معينين، يقومون برسم الفقه الشرعي للناس، على ان يكون هؤلاء الأئمة جزءاً من هيكل الدولة القائمة، وان ترتبط مصالحهم مباشرة بمصالح (الكرسي) ومن يجلس عليه. فظهرت في المدينة شخصية من أعجب الشخصيات في تاريخ الاسلا م، وهي شخصية مالك بن أنس (٩٥هـ ـ ١٧٩هـ) الذي وجدت به الخلافة ضالتها المنشودة ضمن لعبة تأميم الفقه.

وبفضل الأموال التي اغدقها ولاة المدينة على مالك استطاع ان يكوّن له حلقه دراسية يتشيّخها في المسجد النبويّ، يفتي الناس في فضائل الحكام، ولزوم طاعتهم. كما أصبح بيته مثابة للسائلين والمستفتين وطلّاب الحديث.

ومن أجل إضفاء القداسة على ذاته، وعلى مرويّاته، رسم له (بروتوكولاً) مقدّساً لا يحيد عنه. منذ البدء أشاع حواريّوه عنه، وولاة الامويين في الأمصار البعيدة أن أمّه حملته ثلاث سنين، وانه كان يرفض المجيء الى الدنيا كلما جاء امه المخاض، حتى أمره الملائكة بالنزول الى الدنيا لتفْقيه الناس، وتعليمهم شؤون دينهم ودنياهم (انظر ابن خلكان ٤/١٣٥ وما بعدها، وكذلك شذرات الذهب ١/٢٨٩ ـ حلية الاولياء ٦/٣١٦ ـ صفة الصفوة ٢/٩٩.....).

وأما بروتوكوله فيعتمد على خطة ذكية جداً تساعده على تنفيذ مرامي الحاكم، أيّا كان ذلك الحاكم. فهو اذا جاءه الناس تسألهم خادم له ان كانوا يريدون الحديث او المسائل فان قالوا: الحديث أدخلتهم الخادم الى غرفة واسعة مظلمة لا تنار إلّا بشمعة واحدة، ثم تدور عليهم بالبخور حتى تتشبّع الغرفة بالدخان المعطر بعطر البخور الذي كان يجلب له خصيصاً من الهند، وحينذاك ـ وقد سيطرت الأجواء (الروحانية) على الحضور ـ يدخل مالك وقد تطيب وتعطر، ووضع على رأسه غطاء رأس ◁

طويلاً يعلو هامته على شكل مخروط له ذؤابة في أعلاه (المصادر السابقة وأيضاً: ما لك بي أنس لابي زهرة - ومالك امام دار الهجرة للجندي) ثم يبدأ مالك بالحديث، حيث يروي لطالبيه أحاديث الطاعة للحكام، وأحاديث الفضائل والمناقب من مثل حديث السفرجلات، ومفاده ان النبي أهديت له سفرجلات فأعطى لاصحابه واحدة لكل واحد، ثم أعطى معاوية اثنتين ووعده ان يأكلا مثلها في الجنّة. (ولسنا في صدد نقد نص الحديث). وهكذا تتغلغل هذه الأحاديث في وجدان الحاضرين، وتتعمق بغياب كامل للعقل والوعي والتفكير.

فان قال الناس إنهم جاؤوا للمسائل والفتوى، استقبلهم مالك في غرفة أخرى نفيسة الرياش، حيث لم يكن يطلب المسائل والفتوى إلاّ علية القوم، وكان (بروتوكوله) يقتضي ألا يجيب السائل بأكثر من ثلاث مسائل. ويروي بعض من ذكرنا كتبهم ان قاضي دمشق في زورة له الى بيت مالك - على أيّام العباسيين - سأل ثلاثة اسئلة، ثم همّ بالرابع فقال له مالك: أكثرت. ولكنّه لم يمتنع عن السؤال الرابع قائلا إنه قطع الطريق الطويلة وتجاوز المخاوف كي يستفسر عمّا أشكل عليه. فما كان من مالك إلاّ ان أمر (عبيده) بضرب الرجل، وطرده من حضرته، فنفذوا أمره، ثم سحبوا قاضي دمشق من أبطيه ورموه على قارعة الطريق.

ويوماً خاطبه أحد (جهلة الناس وعوامهم) عن بذخ الولاة، واستهتارهم بحقوق الناس، وكيف انه (أي المتكلم) لا يجد له شسع نعل يضعه في قدمه. فبان الغضب على وجه (امام دار الهجرة) وقال: كيف تجرؤ أن تطأ أرض المدينة بنعال، وفي هذه الأرض جثة رسول الله؟! (تنظر المصادر السابقة).

غير ان الزمن لم يمهل الامويين كي يوظّفوا هذا الكنز الثمين لصالح العرش، اذ سرعان ما ثار عليهم أبو مسلم الخراساني، وانتقل الحكم الى أعدائهم العباسيين.

وهنا وجد مالك نفسه في حيرة بعد سقوط ولاة نعمته...

ولكن الأمر لم يطل عليه فقد ثار الحسن ذو النفس الزكية من العلويين، وأعلن استقلال الحجاز، وفرض سيطرته على المدينة ومكة وغيرهما من مدن الحجاز آنذاك. فبايعه (الامام) مالك ببيعة الطاعة والاذعان. ويا ليته ما فعل لأن العباسيين استطاعوا ان يوقعوا بالحسن بن الحسن بن علي بن ابي طالب، وان يعيدوا الحجاز الى سيطرتهم الفعلية. فتحسب مالك في نفسه القلق والخوف لاحتمال ان العباسيين سينكلون به لأنه كان مع أعدائهم الامويين ثم العلويين، ثم هو لا يدري هل يقبلونه قاضياً أو مفتياً في دولتهم الجديدة، أم لا؟

لكنّ العباسيين وقد أدركوا لعبة (تأميم الفقه) شجّعوه على المضي في طريقه على أنّ الفضائل التي كان يعزوها الى الامويين يجب أن يحوّلها الى العباسيين.

فقام أبو جعفر المنصور بزيارته في المدينة، ودخل عليه مجلسه العام في المسجد النبوي، فنهض مالك لاستقباله، وأجلسه في محله في صدر المجلس، فكافأه المنصور بأن أجلسه على فخذه الأيمن، وبعد انفضاض المجلس طلب منه ان يكتب كتاباً (ليوطيء الناس عليه بالسيف) فكتب كتابه المعروف (الموطأ).

ثم وسّع العباسيون قاعدة (تأميم الفقه) طلباً للتنوع والاشغال، فظهرت مدرسة الرأي في العراق على يد أبي حنيفة وأبي يوسف، ومدرسة ابن حنبل في بلاد الشام، ثم مدرسة الشافعي في مصر، تلك المدارس التي شغلت الناس الى يومنا هذا، فاذا وضعنا التشيع بفرقه المتعددة والمذاهب الباطنية في بلاد فارس خاصة، لعلمنا أي إرث حافل يمكن ان تتخذ وسيلة للهو الحكام، واستفراغ جهود الناس، خاصة باستمرار سيطرة الفقهاء الاربعة لاغلاق باب الاجتهاد وفتح باب السلفية الفكرية المستنيمة الى المخلفات الرسمية للقرنين الأول والثاني للهجرة، السادس والسابع للميلاد.

كان مالك بن أنس مفتياً للاحياء والأموات ثم صار مفتياً حياً وميتاً

* * *

نظن أن هذه الاطلالة التاريخية على نشأة التفكير السلفي، ضرورية جداً، لاستجلاء صورة ثقافيات الجزائر الحديثة.

ولا يأتي اختيارنا للجزائر اعتباطياً، فمثقفو الجزائر، والى الآن، اذا ما أرادوا ان يمتدحوا أحداً بالذكاء والعبقرية واللامجاراة، فانهم يتمثلون (بالحكمة) القديمة: لا يُفتى ومالك في المدينة.

ثم أن المجتمع الجزائري يدين في معظمه بالمذهب المالكي، وقليل بالمذهب الحنفي، وأعداد لا تكاد تذكر من الخوارج والشيعة.

ونزعم أنّ معظم الجزائريين مالكيّون، سواء كانوا متدينين أم لم يكونوا، لأن المسألة تتجاوز المظهرية البيانية، ومفردات التفاصيل الحياتية اليومية، الى الجوهرية الفكرية في التعامل مع الجديد والقديم على حدّ واحد.

عند السلفيين يتجلى مالك بن أنس بلحيته المخضبة بالحنّاء، وبخور مجالسه، وغطاء رأسه المخروطي الطويل، وشمعته الوحيدة.

وعند غيرهم.. ينام مالك في اللاوعي الذاتي والجماعي، ليمدّ أذرعه عبر معالجة الموضوعات التي كان ينبغي ان تفتح لها آفاقاً.. غير محدوديّات السلفية الفكرية.

وكان يجب ان تُؤَدْ مقولة مالك من أنه كان يفتي الاموات من العلماء الذين يزورونه في منامه، يطلبون منه العلم، على ما ينقله صاحب وفيات الأعيان في الصفحة ١٣٥ من الجزء الرابع من وفيات الأعيان بتحقيق احسان عباس. فصار مفتياً للأحياء والأموات.. ثمّ صار مفتياً حياً وميتاً.

ثم أن هذا الاختيار لم يكن اعتباطياً لأن الاحتلال الفرنسي للجزائر، ونفور الجزائريين من ممارساته القمعية التي دامت ١٣٠ سنة، قد ألجأهم الى الخيار الوحيد الذي كان أمامهم وهو التشبث المستميت والمتحجر على المقولات السلفية، والتقولب الكامل ضمن قوقعة نمط التفكير المالكي كصورة من صور حماية الذات في مقابل الأجنبي. فان الجزائر هي البلد العربي الوحيد الذي عانى من وطأة احتلال مباشر هذه الفترة الطويلة من الزمن، وعلى الرغم من ان البلاد العربية ومنها الجزائر كانت واقعة تحت احتلال عثماني مباشر أيضاً، لكنّ الجزائريين، ومع الظلم والتتريك الذي سلطه العثمانيون عليهم، كانت نظرتهم الى الاحتلال الفرنسي هي غير نظرتهم الى الاحتلال العثماني، حيث كان هذا الأخير يرتكز على نفس المرتكزات التراثية التي غُرست في نفوس الجزائريين منذ الفتح العربي الاسلامي في النصف الثاني من القرن الهجري الأول.

ويحدثنا التاريخ ان الجزائر كانت محط انظار ثلاثة من المحتلين، وهم: العثمانيون، ثم الاسبان، ثم الفرنسيون الذين دخلوا الجزائر العاصمة في سنة ١٨٣٢م، فأنهوا الأطماع العثمانية والاسبانية فيها، ومكثوا فيها ١٣٠ سنة، أي الى أن أخرجوا منها في أعقاب ثورة نوفمبر ١٩٥٤ ثم مباحثات سانت إيفان في سنة ١٩٦٢.

هذه الحقبة الفرنسية أنتجت اتجاهين اجتماعيين لا يمكن اغفال دور أي منهما في الصياغة الموضوعية للثقافة الجزائرية الحديثة، أو ثقافة عهد الاستقلال. وهذان الاتجاهان هما:

١- الاتجاه الأول: وهو الاتجاه الذي تعمّقت فيه مقولات المذهب المالكي، باعتبارها المقولات المستهدفة أساساً من قبل المستعمر الفرنسي، كما كان يصرح اقطاب الحركة الاصلاحية الجزائرية منذ ما قبل انطلاق ثورة نوفمبر ١٩٥٤.

ومن هذا الاتجاه بالذات ستظهر فيما بعد الاستقلال تيارات التعريب التي تبنّتها الدولة رسمياً منذ أوليات حكم الرئيس الراحل بومدين.

٢- الاتجاه الثاني: ويمثّل أساساً في التيار (المُفرنس) كما يسميه

الجزائريون، ويضم أولئك الذين تحول لسانهم كلية الى اللغة الفرنسية، وأحياناً مستويات التفكير ايضا، ونعني بمستويات التفكير - هنا - ما يتصل بالتيار العام، لا من حيث الخصائص الجزئية، وانما من حيث العموميات، وبعبارة أخرى مستوى النظر المباشر، الساذج والمسطح احياناً، المعبر عنه بالمفردات الفرنسية، لا بالمنظومة اللغوية الباحثة عن الجذور، عن الجوهر، عن المكامن والكوامن، مما يمكن ان يُفاد من اللغة الفرنسية في امكانية الاختراق والتوغل في المنظومة الثقافية الحديثة. وكأني بهذا الاتجاه المفرنس لم يستطع ان يشق نمط التفكير السَّلفي حتى وهو يكتب بالفرنسية.

وما كان لهذه الحقبة ان تفعل شيئاً آخر بملاحظة ثلاثة أمور:

أ - فأمر: ان الفرنسيين كانوا يعتبرون أنفسهم سادة، وأهل البلد الأصليين عبيداً، لا يرتفعون كثيراً عن مستوى البهائم التي يربونها ويدجّنونها.

ب - وأمر: ان عموم الجزائريين، وبفعل الارث التاريخي، والمقولات المتجذرة، كانوا ينظرون الى الفرنسيين باعتبارهم كفاراً يغزون دار الاسلام. وعلى هذا المستوى تم رفض الفرنسيين، لا كمستعمرين فحسب، وانما كقيم حضارية أيضاً.

ج - وأمر: انّ طبيعة التفكير السلفية - التي زادها الاستعمار المباشر تجذراً - طبيعة تسطيحية تسذيجية، وفوقية استعلائية، أحادية الجانب دائماً.

ولذلك فالجزائريون عموماً، على اختلاف التصنيفات الثقافية، بل والاقتصادية أيضاً، يسطّحون تعاملهم مع الحياة بمجملها العامّ، ومن هنا حفل تراثهم بكل ما هو بسيط، وسطحي، من محصلة مكونات الفكر التراثي العربي.

وليس انتشار مذهب (الامام) مالك هذا الانتشار الكبير، والحرص عليه أبلغ الحرص، إلاّ صورة من صور الاستجابة الطوعية لما ينسجم مع طبيعة العقل الجمعي للمجتمع الجزائري.

***

وإذا كان المصريون قد أفادوا من الاحتلال الأجنبي فبدأوا بما عرف بالنهضة العربية الحديثة.

وإذا كان الشاميون (في سورية ولبنان بخاصة) قد انتفعوا بالانفتاح الحضاري على الغرب عامة، وعلى فرنسا بشكل خاص.

فان الجزائريين، الذين كانت بلادهم خلال ١٣٠ سنة جزءاً سياسياً من الجمهورية الفرنسية، وبفعل الحقد ذي القداسة السلفية على (المحتل) الفرنسي، قد انغلقوا على مدونات السَّلف، الموطأ، وصحيح البخاري، والمدوّنة، وابن الحاجب، وغيرها... ثم على تكايا المتصوفة... ومن عجب ان هذه المدونات والتكايا قد حظيت بعطف المستعمر الفرنسي معظم فترة الاحتلال.

ثمّ وجد الجزائريون في الثورة المسلحة متنفساً لهم. ولكنهم تعاملوا معها بنفس نمط التفكير السلفي التسطحي الموروث، فقدموا مليوناً ونصف مليون شهيد، واكثر من ثلاثة ملايين معوق نفسيا او جسديا. وقد قالها بعض (عقلاء) ثورات العالم الثالث، إنه لو أحسن النظر الى متطلبات الثورة لأمكن بهذه الارقام العالية تحرير أفريقيا برمتها. وهذا لا يعني ابدا محاولة للنيل من هذه الثورة العظيمة، لكنه يعني البرهنة على أن الطبيعة السلفية للتفكير تكلف غالياً.

وجاءت مرحلة الاستقلال، واستمرت الحالة بكل أشكالاتها وافرازاتها. ويبدو - بجلاء - ان الجزائريين الذين قاوموا الاحتلال الفرنسي، بالسلاح، وبالتجهيزات الفكرية المالكية الأصل، لم يجدوا أمامهم، بعد أن وضعوا السلاح بخروج الفرنسيين من البلاد، إلا ذلك الفكر الموروث فوقعوا في أسار قوته (المغناطيسية) التي ظلت بمثابة الحبل السري عندهم في طبيعة التفكير لا في طبيعة السلوك اليوميّ.

وهذا لا يعني ان الناتج الثقافي للجزائري في مرحلة الاستقلال ظل يحوم حول المقولات السلفية، أو انه لم يحاول الخروج عن إسارها، ولكن المسألة، هنا، ليست الموضوع بل طريقة المعالجة، ومنهجة العمل الابداعي.

حيث اننا نلاحظ ان متابعة المستوعَب من افرازات العصر الحديث، اشكالاً بنيانيّة، وأيديولوجيا مضمونية، وتبرير ضرورة اللجوء الى الحلول الجديدة للمشكلة الاجتماعية... كل ذلك قد تم بنفس مستوى متابعة المقولات السلفية (والتنظير) لها، وتبرير استمرارها... أي ثبات جوهر التعامل مهما اختلفت الموضوعات وتعددت الاتجاهات الانتمائية. طبيعة المعالجة في الأحوال المتناقضة تتم، وبشكل عجيب، بنمط تبسيطي خادع، يجد له الأنصار الذين تأخذهم الجعجعة اللفظية، والشعارات الثورية البعيدة عن روح الفن في الشعر والقصة والرواية، وكأن ذلك تعويض عن أصوات مدافع حرب التحرير التي فوجيء الناس بسكوتها بعد أن ظلّت تعزف الحانها طوال ثماني سنوات (١٩٥٤ - ١٩٦٢) بصورة مستمرة، وطوال حوالي ١٣٠ سنة (١٨٣٢ - ١٩٧٢) بصورة متقطعة خلال الانتفاضات الموضعية والعامّة، كما في حركة الأمير عبد القادر الجزائري، ومذبحة سطيف، ثم الاحداث المتتابعة في حيّ القصبة، ومغارات جبال أطلس بدءاً بولاية قسنطينة في المشرق، وانتهاءً بولاية (تلمسان) في المغرب، وكذلك عمليات الفرق الانتحارية التي عرفت (بالمسبلة) من قبل انطلاقة ثورة نوفمبر، وخلالها أيضاً.

وربما كان ثمة نصيب من الصحة لما ذكرته جريدة «الشعب» الرسمية الصادرة في الجزائر عام ١٩٧٥ في ردها على مجلة (العربي) الكويتية من ان الجزائري لا يعرف الابتسام الا حينما يرى المدافع والدبابات، بعد ان وصفت هيئة استطلاع مجلة «العربي» الشعب الجزائري بأنه عبوس دائماً ولا يعرف الابتسام، بضمن استطلاعها الذي نفذته في مناطق الشرق الجزائري.

لذلك لن نستغرب أبداً حين نرى ان الشعارات الرنانة هي القاسم المشترك في الانتاج الأدبي الجزائري، سلفيا كان أم عصرانياً، لتطابق نمط التفكير بين الفريقين.

◆
الشعارات الرنانة هي القاسم المشترك في الانتاج الأدبي الجزائري

ان الجريرة السلفية المتحكمة في الثقافة الجزائرية منذ سنة ١٩٦٢، باعتبارها سنة الانعتاق والتحرر، والى الآن، جريرة خطيرة جداً. فبسبب هذه الطبيعة التسطيحية الشعاراتية أعلن الأدب الجزائري إفلاسه الشعري، وأفضل الشعراء الباقين اليوم هم الذين يقلدون شعر المشارقة، ويحتذونه، بل (ويأخذون) منه، فأزراج عمر يطل برأسه من أكمام محمود درويش وسميح القاسم، والسيّاب ايضاً، ومصطفى الغماري يستعيد عظمة الشعر الكلاسيكي على طريقة الجواهري.

ولمّا كان الفن الشعري الجميل قد أعلن إفلاسه، فليس لنا ان نحاكم نظم الكلمات المبعثرة بلا مضمون باعتباره شعراً يمكن استخلاص النمطية السلفية منه.

ولكن لنا أن نقف بتأمل مركز في ميدان القصة والرواية في الجزائر، باعتبار هذين الفنين هما أحدث فنون الأدب عند العرب، وألصقها بالعصر وحداثياته، أو هذا هو المفترض.

وغنيّ عن القول، إنّ التأمل، ها هنا، سينصب على القصة والرواية المكتوبة بالعربية اصلا، تجاوزاً لمشكلة الأدب المكتوب بالفرنسية بأقلام جزائرية، وهل هو جزائري فعلا؟ أم فرنسي؟ اذ تلك إشكالية لم تحسم بعد، وخاصة منذ دخلت الرواية (المفرنسة) اشكاليات الترجمة الى العربية كما حدث لرواية (الطرق الصاعدة) التي ترجمت الى العربية بـ (الطرق الوعرة) حيث أدخل المترجم - كما يحدث عادة - ذاته الثقافية، بمزيج غير متجانس، احياناً، مع ذات المؤلف.

◁

حين نشرت هذه الرواية بالعربية في أواخر سبعينات هذا القرن، أثير جدل مهم حولها تصاعد على شكل مقالات نشرتها الصفحات الأدبية في جريدة «الشعب» و«الجمهورية» الجزائريتين الصادرتين بالعربية، و«المجاهد» الناطقة بالفرنسية. وأثيرت حينها قضية هوية هذا الأدب الذي يكتبه مفرنسو الجزائر، ثم تجسدت الاثارة حين دعا بعض الكتاب وبعض المعنيين بالشأن الثقافي السياسي الى طرد ذلك الأدب من حظيرة الأدب الجزائري، وعدّه فرنسياً حتى لو عبر عن اهتمامات جزائرية حميمة.

وآنذاك بدأ الأدب المكتوب بالعربية يمثل الوجه المعوّل عليه في أيّ مدارسة ثقافية، لحين انهاء مشكل الازدواجية اللغوية، ولو على صعيد المكتوب فقط.

ان التأمل في هذا الأدب يفجعنا بحقيقة سيطرة نمط التفكير السلفي عليه، فمنذ البدء نلاحظ ان الكتاب قد استناموا الى ما تركه روّاد الأدب الجزائري الحديث من أمثال الشهيد رضا حوحو، وكتّاب جمعية العلماء المسلمين التي اسسها عبد الحميد بن باديس في الثلاثينات، وكذلك البقايا الشعرية الشعاراتية لمفدي زكريا. ثم أضافت الحركة الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب انقلاب ١٩٦٥، وبروز نمط انتاج يعتمد رأسمالية الدولة، شيئاً من الألوان الحداثية على اللوحة المعتمة للثقافة الجزائرية، والتي سنحاول بعض (القصص) و(الروايات) التعبير عنها.

وإذا كانت القصة والرواية الحديثتين في المشرق حاصل تطور بيّن من استمزاج العطاءات المحلية مع التراث الانساني العالمي عبر بصيرة نفاذة، فردية فنية، ذات مذاق لم تألفه العربية من قبل لتصل الى ضفاف الطيب صالح وحنّا مينا وعبد الصاحب فرمان وزكريا تامر ومن في طبقتهم ممن دخل أتون المغامرة الحديثة الشيقة... فان القصة والرواية في الجزائر والتي بدأت من محاولات الرواد من أنصار جمعية العلماء المسلمين وفي طليعتها كتابات رضا حوحو، لم يستطع الانجاز الجزائري إلا ان ينتقل بهما من المقال القصصي عند الرواد، الى فن الحكاية القصيرة والطويلة عند الخالفين، باستثناء بضعة نماذج بعدت شيئاً ما عن تسطيح الفن سلفياً، ولكنها وقعت في تسطيح من نوع آخر.. هو الإغراق في عالم الشعارات الثورية السياسية التي تبنتها الدولة ما بين ١٩٧٥ - ١٩٨٠.. فأسقطت تلك النماذج نفسها في دوامة الهتافات البعيدة عن الفن. فلا هي استطاعت ان تحافظ على ارثها الحكائي، ولا تمكنت من ولوج باب الفن القصصي والروائي.

ويبدو لنا بوضوح أنّ سبب ذلك يعود الى نمط التفكير السلفي السائد حتى في محاولة معالجة القضايا الحيوية الحديثة. وبدهي ان ذلك النمط من التفكير أبعد ما يكون عن امكانية الوصول الى شاطيء الفن الحقيقي.

بعد رضا حوحو تظهر مجموعة أسماء كان حملتها يقيمون في الخارج إبّان ثورة ١٩٥٤ منهم عبد الله ركيبي وعبد الملك مرتاض (دكتوران فيما بعد) والطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، وغيرهم.

عبد الله ركيبي وعبد الملك مرتاض امتطيا صهوة الحكاية فترة قصيرة بالنسبة للأوّل، وفترة أطول بالنسبة للثاني.

عبد الله ركيبي ترك كتابة (القصة) أو قل ترك النشر منذ أصبح (دكتوراً) يولع بالبحوث الجامعية ذات التأثير في الترقي الوظيفي (ملاحظة: لا يؤخذ الانتاج الشعري ولا القصصي ولا الروائي ولا المسرحي، بنظر الاعتبار عند احتساب الدرجات الجامعية لغرض الترقي الوظيفي في الجامعات العربية).

عبد الملك مرتاض (ربما لتأخر دكترته عن زميله ركيبي) ظلّ في المضمار فترة أطول نسبياً، فأصدرت له سلسلة (روايات الهلال) كتاباً بعنوان (نار ونور). (لاحظ الرؤية السلفية منذ العنوان) باعتبارها رواية.

وكانت الفضيحة ان (نار ونور) لا تمتّ، لا الى فن الحكاية ولا الى فن الرواية، فهي جعجعة بلاغية أقرب الى المقالات الافتتاحية للصحافة الارتزاقية الهابطة منها الى أي لون من الوان الأدب.

خلق وإبداع على إيقاعات «طبلة» الطرق الصوفية التي تحل مشاكل الكون والانسان لشطحات الغيبوبة الفكرية

طالب جزائري، في مرحلة الدراسة المتوسطة، يناقش استاذه الفرنسي حول وجودهم بالجزائر، وضرورة مغادرتهم لها، فيتقبل منه استاذه ذلك، بل ويترك الجزائر عائداً الى فرنسا، لأن هذا الطالب، وبلغته الجاحظية العالية(!!) الفخمة يقنعه بذلك..

مظلي فرنسي يقود حملة عسكرية لتأديب حي (سيدي الهواري) في وهران، ولكنه بدلا من ان ينفذ الأوامر العسكرية، يجلس في بيت من بيوت الحي، يتناقش (وبهدوء) مع قيادة الحي، ثم يقتنع بكلامهم، وينسحب.. تاركاً الحي وشأنه، مما يفسح المجال لأبناء الحي في تنفيذ عدة انفجارات في المراكز المهمة في المدينة، ثم يكون لهذا تأثيره المباشر على انسحاب الفرنسيين من وهران وعودتهم الى باريس!!

علماً بأن (المؤلف) لم يتواجد يوماً واحداً في الجزائر طيلة مدة الثورة.

هذا ما يمكن ان يُفهم من (نار ونور) المسجعة التي لا تختلف كثيراً عما كان يذيعه المرحوم الأصمعي عن مشاهداته للجن في صحراء العرب.

وكتب حسن فتح الباب (لواء شرطة مصري متقاعد يدرس في كلية القانون في جامعة وهران حيث يشغل عبد الملك مرتاض منصب رئيس كلية الآداب) مقالا نشره في جريدة (الجمهورية) الصادرة في وهران، في أعقاب صدور (الرواية)، أكد فيه أن الأدب العالمي لم يحظ بصورة فنية في وصف القتال كالذي ذكر في (نار ونور) التي صارت عند اللواء فتح الباب أرقى من روائع همنغواي، ودستويفسكي وتولستوي!!

غير أن فرحة حسن فتح الباب لم تطل اذ سرعان ما نشرت (الآداب) اللبنانية مقالة للدكتور حامد النساج (وهو مصري أيضاً، كان قبل هذه المقالة زميلا لمرتاض) فجاءت المقالة بمثابة الشاهدة على قبر (الرواية).

وتسلم المؤلف الكرة ورماها باتجاه مجلة (الآداب) في مقالة (نشرت ايضاً فيها) عدّ النساج حاقداً، ومقاله لا يعدو ان يكون تصفية حسابات.

(نار ونور) مثال جيد للطريقة السلفية في تناول أمور الفن، على الرغم من ان كاتبها لم يرد منها سلفية الموضوع، اذ طرق باب الثورة ولكن عبر الشعارات والتسطيح، والسذاجة، وهي أبرز سمات نمط التفكير السلفي.

وبعد هذه الواقعة - الفضيحة انسحب غالبية (أكاديميي) الجزائر من ميدان كتابة (القصص) و(الروايات) فأنقذوا هذين الفنين من المتطفلين عليهما ممن استسهل عملية الخلق والابداع على إيقاعات (طبلة) الطرق الصوفية، التي تحل مشاكل الكون والإنسان، بشطحات الغيبوبة الفكرية.

وبهذا الانسحاب سيطر على ساحة القصة والرواية ذات الخاصية الجزائرية، إسمان لامعان هما عبد الحميد بن هدوقة، والطاهر وطار.

فأمّا عبد الحميد بن هدوقة فله ارث حافل نسبياً (نيابة الامس - ١٩٧٥. ريح الجنوب ١٩٧٠. الكاتب وقصص اخرى - ١٩٦٤. الاشعة السبعة ١٩٦٢ (تونس) وأخيراً الجازية والدراويش).

عبد الحميد بن هدوقة يتناول موضوعين أساسيين في الأدب الجزائري الحديث، وهما ثورة ١٩٥٤ من باب الرصد التاريخي روائياً، وموضوع التحولات الاجتماعية عبر خطط التنمية الخمسية التي يعلنها المسؤولون عادة.

وعلى الرغم من أهعمية هذين الموضوعين، وحسّاسيتهما، إلا ان عبد الحميد بن هدوقة يتناولهما بنفس نمط التفكير السلفي في المعالجة. حيث يتحول الموضوعان الى سرد مباشر لمجموعة من الأحداث التي تتوقف عند حدود المرئي، وهذا التوقف أو التوقيت المتعمد لا يكلف الكاتب الا ان يتحول الى عدسة ترصد تحركات ثوار ١٩٥٤، أو مسؤولي تنفيذ مخططات التنمية، وتنتهي هذه الأعمال دائماً (بالنهاية السعيدة) إمّا خروج المحتل

الفرنسي مندحراً، وإمّا هروب الاقطاعي المستغل منهزماً. . ونصبحون على خير.

أمّا الطّاهر وطار فقد قدم تجربة اجتماعية في (اللاز) من منظور الطبقة الوسطى التي ينتمي اليها، الأرض والعلاقات المنبثقة منها، لكنه وقع في اشكالية تقليد (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح، اضافة الى القاعدة السلفية في التسطيح، ولكنها، هنا، تتم عبر اللهاث وراء البريق الرسمي بعيداً عن طقوس الخلق الروائي في تنامي الشخوص، وتنامي الأحداث، وتماسك المضمون.

هذان الانموذجان يغنيان عن الاشارة الى من هم في المربع نفسه من رقعة الشطرنج القصصي والروائي في الجزائر، وهم، على اية حال، قد ألقوا (عصا التسيار) على راحلة بن هدوقة والطاهر وطار.

أمـا الجيل التـالي، والـذي يمكن ان نطلق عليه جيل السبعينـات والثـمانينـات، والـذي واكب الولادة (القيصرية) للقصة والـرواية في الجزائر. . . فبماذا تبشرنا كتاباته؟!

لخلو الساحة الثقافية من الأكاديميين وحملة الأسماء اللامعة، تمكن الجيل هذا من ولوج باب النشر على صفحات الصحف الثلاث الناطقة بالعربية («الشعب» في الجزائر العـاصمـة ـ و«النصر» في قسنطينة ـ و«الجمهورية» في وهران) اضافة الى مجلة (المجاهد) الأسبوعية أحياناً، كما استطاع بعضهم اصدار مجموعات (قصصية) ضمن تخطيط مركزية النشر عبر الجهة الوحيدة المخولة بالطبع والاصدار في وزارة الاعلام، أو وزارة الثقافة حين تكون، ثمة، وزارة للثقافة.

(الكمّ). . بشر بالخير. . ولكن (النوع) لم يستطع ان يتخلص من عقدة تسطيح التعامل مع القضايا الفنية، تلك العقدة الموروثة سلفياً. . . بل ظل (هذا النوع) يعبر ـ بشكل عام بالألفاظ الطنانة الرنانة التي تدغدغ عواطف (الانتصار) على فرنسا وعلى (الاستغلال) الاجتماعي. وبذلك عاد هذا الجيل الى الخلطة الريادية المتفردة ما بين نمط التفكير المالكي، ونمط البناء الاشتراكي أو (الديمقراطية الشعبية) بالمنظور المحلي.

مصطفى فاسي، ربما كان أوّل من خاض مغامرة الكتابة (القصصية) من جيل الشباب، وهو ما سميناه اعتباطاً بجيل السبعينات والثمانينات، حيث نشر (الأضواء والفئران) في الملحق الأدبي لجريدة «الشعب»، ثم (القطار يسير). . وغيرهما. .

وتتميز شخـوص فاسي بأنها شخـوص (اراجوزية) عاجزة عن الحركة الذاتية من غير أن يدفعها المؤلف بالضغط والاكراه، فهي تقف في منأى عن الأحـداث، وتلك الاحداث لا تتجاوز السرد الفضفاض لوقائع رسمية أريد لها أن تصبح اجتماعية من غير الاهتمام بفاعلية القوانين الاجتماعية من جهة، والقوانين الفنية من جهة أخرى.

وهنالك ميزة أخرى لفاسي هي انه قد أعاد فن القصة الى مرحلة ما قبل (الزير سالم) وقتاله الجنّ في صحراء الربع الخالي.

خلاص الجيلالي، كاتب آخر من هذا الجيل، نشر مجموعته القصصية الأولى (اصداء) في مجلة (آمال) التي صدرت في الثمانينات.

(أصداء) بحكاياتها المتعددة، سقطت في فخ سذاجة ترديد الشعارات الثورية، التي تفصح عن ضبابية سلفية مستكنة في أعماق تكونه الفكري، بحيث تسوقه نحو السطحانية والشطحانية، ولكن بزي رسمي مُنشى.

ولقد حاول الجيلالي ان يستفيد من تقنيات التحليل النفسي لشخوص الروايات والمسرحيات، وذلك في قصته (ليلة بيضاء) المنشورة ضمن المجلة المـذكـورة، لكن استفادته من تلك التقنيات جاءت شبيهة باستفادة أبي حاتم الغـزالي من أبي رشـد. وعـلى كل حال فان هذه المحـاولة تحسب للجيلالي، لولا انـه سرعـان ما وأدها في (جفاف الآبار الارتوازية) التي رسخت أقدامه في مستنقع النمط السفلي في التفكير.

(الـبرتغـالية) (عيشة رجل) (الجراد) حكايات للعيد بن عروس تمثل تقليدا فجاً لمحمود تيمور بمضامينها المهترئة، واللغة القالبية الجامدة وسطحية التعامل مع الحدث، وجمود الشخصيات التي تتبوأر في مركز واحد متطابق غير متنوع، حتى كأنها جميعاً صورة واحدة للعيد بن عروس نفسه، لكنها صورة في مرآة محدبة تحيط بالمؤلف من جميع جهاته.

والذاتية، النرجسية، عالية جداً في حكايات العيد بن عروس، ربما بسبب اقتناعه بأنه صنو (الامام) مالك، وانه (لا يُفتى ومالك في المدينة) على ما هو واضح في مجموعته (أنا والشمس).

ونجـد عند (الأدرع الشريف) تزاوجاً عجيباً بين التسطيح السلفي، والافتعال. فاذا كان الجيلالي والعيد بن عروس يتخذان السرد الحكائي وسيلة لملء فراغات كلماتهما المتقاطعة، فان الأدرع الشريف ليس لديه كلمات متقـاطعـة، بل تقـاطـع كلماتي، حيث يفتعل اسلوب (الحكاية ـ الميكرو) في تقليد فاضح لما نُشر، فترة، في (الأقلام) و(الطليعة الادبية) العراقيتين، و(الموقف الادبي) السورية، وهي المجلات التي كانت تصل الى القاريء الجزائري في أواخر السبعينات.

أي ان ثقـافة الأدرع الشريف هي الثقـافة الممكن الحصول عليها رسمياً، ثم تزويج ذلك المحصـول، ببؤس شديد، مع طبيعـة التفكير اللاغـائية، ضمن مجموعة من المصطلحات السياسية والاقتصادية والاجتماعية المفرغة من مضامينها. مجموعته (ما قبل البعد) شاهد على ذلك.

علاوة وهبي جروة كتب (المقالة الصحفية) و(الرواية)، ولكنه يفتقد الى معـرفـة الحـدود الفواصل بين هذه الفنون الثلاثة. فهو يكتب (الرّجلة) باعتبارها رواية، فاذا بها حكاية قصيرة، ممطوطة. ويكتب (الحناش الذي نسي اسمه) باعتبارها قصة، لكنها ليست أكثر من مقالة صحفية غامضة معبأة بالطلاسم التي لا يحلها الكاتب نفسه، لأنها سذاجة اقتسار المذهب الرّمزي من غير سيطرة على أدواته الثقافية الكافية.

ومن طريف ما خرج به علينا جيل السبعينات والثمانينات من تجديد، يشبه اشتراك الجزولي والسيوطي في شرح مدونات الفقه المؤمم، أنّ حكاية قصيرة صغيرة بعنوان طويل عريض (منشورات سرية وزعها بوعلام) قد اشترك في كتابتها اثنان هما عمّار بلحسن والزاوي محمد أمين. ولا ندري كيف تمت قسمـة كتابة هذه (القصة) الصغيرة بين الاثنين؟! علما بأنها ليست (قصة) بأي معيار شئت ان تقيس الانتاج القصصي به. وهل من القصص في شيء ان يلهث كاتبان وراء الكلمات والشعارات البراقة الجُوف؟

(طيور في الـظهـيرة) لبمرزاق بقطاش، و(القرار) للسائح الحبيب، و«قطرة دم» لبن عبد الله، و(البحر) لعمار بلحسن. . . محاولات جيدة لولا أنها ترجمات ممسوخة لألن بو، وغريبه، وتشيخوف. . . مع غلبة عناصر النظر المباشر. . . الموروث.

* * *

هذا النمط من أساليب التفكير والتعامل مع الفنون الأدبية الحديثة، يحتاج الى مراجعة ذاتية مستأنية، لأن الفشل حتمي في حالة الاصرار على التسطيح (المالكي) في التعامل مع مستجدات الحياة الثقافية، المعبرة عن الأعماق الانسانية المفعمة بالمحبة والأمل.

واذا كان (الامام) مالك مبرره في تسطيح عقليات الناس، ومنافسة بقية الفقهاء المؤممين في تخدير الاحاسيس، وقتل الفكر، خدمة لـ (سيوف الله) المسلولة فوق رقاب عبيد الله، تحت ظلال بيت المال الخلافي، فليس لحملة رسالة الثقافة الانسانية، اليوم، أي مبرر مهما كان. . خاصة في الجزائر الحبيبة الغالية.

إنه ناقوس الخطر المستمر. . . وقد قرعناه. . . □

◆ ما يسمى بجيل السبعينات والثمانينات عاد إلى الخلطة ما بين نمط التفكير المالكي ونمط البناء الاشتراكي

◆ أنيس الجزائري: ناقد أدبي من العراق.

إشارات ضدّ الحداثة

فـرج العشـــة

كاتب من ليبيا

■ بيروت: هونغ كونغ الشرق الأوسط.

نعت ممجوج أظن أنه من باب الهوى «الجيمس بوندي»، صادر من السي ايه آي، ومعتمد من الموساد.

بيروت: سويسرا الشرق الأوسط.

مصطلح أطلقه مثقفون آمنوا، وما زالوا مؤمنين بأن الوطن العربي قابل أن يحكمه بالما ـ الذي اغتيل وهو خارج من السينما في السويد طبعاً ـ حيث يمكن للمواطن أن يدخل السينما نفسها التي دخلها الرئيس السويدي ـ طبعاً ـ دون أن يعنيه أن ثمة رئيساً بجلالة قدره يجلس بجواره تصحبه زوجته.

**

يعتقد هؤلاء المثقفون على الرغم من تلك الحكاية التي حدثت في السويد أن الحداثة يمكن أن تحدث في الوطن العربي أيضاً.

هؤلاء المثقفون يتحدثون الى الإنسان العربي بلغة لا يفهمها ـ لأنه لا يتكلمها ـ وإذا ما احتجّ تذرعوا بأبي تمام.

[إنهم يُلبسونه تاريخاً مستعاراً كباروكة قاض انكليزي.

التاريخ بالنسبة إلى الإنسان العربي ـ الآن ـ بذلة جاهزة لكل زمان ومكان، روح غائب يُستحضر بالتراتيل والقلقلة، والخطب الفصيحة، والمسلسلات التاريخية الهابطة، والشعر النضالي الأجوف].

**

والحالة هذه، عندما يرتفع سعر برميل النفط، يشتري العرب البراميل منتجعات في سويسرا ونوادي قمار في مونت كارلو وفنادق ماربيا وجزراً في الفلبين.

وبعضهم يفكر جدياً في شراء سور الصين، وجلب جبل جليد من القطب الشمالي لتحويل جبل عرفات إلى ملعب للتزلج.

هؤلاء العرب البراميل أحفاد أولئك الذين اخترعوا الإبل والشعر والنساء والفتوحات حتى وصلوا إلى الصفر.

أولئك الذين هم ذهب من خلاصة معادن رديئة، اخترعهم جابر بن حيّان، بناؤوا «الحمراء»، أدلاء فاسكو دجاما، مؤلفو ألف ليلة وليلة، الشامخون كمآذن سمرقند، أولئك أسلاف هؤلاء البراميل. الأبناء غير الشرعيين لشركات النفط الأميركية، لقطاء الثروة، الذين تعجّ بهم الفنادق الفاخرة كثيران تجوب محلاً للكريستال. ثيران مصابة بصدمة حضارية كأن يستعجل المتنبي المصعد الكهربائي في طريقه إلى سيف الدولة.

**

وآخرون يؤلّهون عبّاس بن فرناس بدعوى أنه أول من فكّر في غزو الفضاء، مع أن المسكين دقّ عنقه في محاولة طيران فاشلة الى ارتفاع لا يزيد عن ٣٠٠ متر.

وآخـرون يستنجدون بصلاح الدين الأيوبي ليقيم لهم الدولة الفلسطينية. تصوروا الأيوبي في مؤتمر دولي.

وآخرون يروّجون على ألسنة مثقفين بالأجرة يطلون أحياناً عبر شبكات السي بي سي ليعرضوا الصراع العربي ـ الصهيوني باسلوب وسيم يتناسب وقيافة الغرب «المتحضّر» بحيث تبدو معاناة الشعب الفلسطيني أشبه بقضية حيوانات الفقمة، مطروحة للنقاش في مؤتمر دولي تحت شعار «البرّ بالحيوان» ترأسه ب ب .

يحدث ذلك وحنظلة يرمي حجارة في وجه عدو مصفّح بينما يسقط العلي صريعاً برصاص اللجنة الوسيمة.

**

إلى الحجارة أيها اليائسون. الحجر حداثة.

لقد سقطت دعوة إحياء التراث لتنهض دعوة إحياء العصر الحجري في الزمن النووي.

ولكن لا تفرطوا في الحلم أيها الفتية. كأن يتراءى لكم أبو عمّار ماراً بالقدس ممتطياً حمار السلام.

هكذا ليس أوان عمر بن الخطاب.

يهودي اليوم ليس هو يهودي خيبر، يهودي الخرافة ـ الغيتو: التاجر، المنعزل، الحذر، الجبان، المرابي، الذي يفرج كربتنا بكربة أخرى، لسن هنّ اليهوديات النادبات في مآتمنا، ولا البائع المتجوّل وتابعه حماره المعبق برائحة الأقمشة والبخور والتوابل والبهارات.

إننا أمام يهودي جديد.. يهودي نووي. يضعنا بين خيارين: إما أن نرضى بذلّنا ليشفى الغرب من عقدة ذنبه، وإما أنْ نرميهم في البحر. فكرة لا بأس بها. فما دام اليهودي النووي يخطط لإبادتنا، بل رمينا خارج التاريخ، ما الضرر لو رميناهم في البحر؟ على الأقل لديهم فرصة للسباحة. ولكن كيف؟ أنقصفهم بالمايوهات؟

**

عندما ينخفض سعر البرميل، ينخفض سعر الليرة في سويسرا الشرق الأوسط، وتتصاعد أسهم المثقفين في بورصة الحداثة.

ينصبون راية الحداثة منددين بالعرب المتخلفين على أمل الوصول إلى «أسوج» مستخدمين أرقى أساليب العلاقات العامة وأسرع وسائل المواصلات. لكن نجيب محفوظ وصل قبلهم ماشياً من دون أن يغادر مصر بعضهم يُشيع: لكنه مرّ بتل أبيب.

**

صحيح أن العرب متخلفون. صحيح أنهم ما زالوا في أماكن يرتادها مؤمنون يملكون العبيد والخصيان في الوقت نفسه الذي يرسلون فيه أميراً مدللاً يقضي إجازته في مركبة فضائية بدعوى أنه أنجز ما حلم به عباس بن فرناس.

صحيح أنهم يقطعون رأس الأميرة الزانية بالسيف، ويرمون الزاني ابن العامة بالرصاص.

هذا ـ طبعاً ـ لا يحدث في السويد.

في السويد يسخرون. يقول أحدهم للآخر: لديّ خبران. خبر سيء وخبر حسن، الخبر السيء الشرطة تلاحقنا. الخبر الحسن الشرطة سويدية.
ـ راجت هذه النكتة بعد اغتيال بالما ـ

ثمة نكتة أطرف منها، لكنها حدثت في إيران. سئل الخميني من طرف شخص مسموح له بذلك: لماذا تربّي غراباً يا إمامي؟

فقال الإمام: حتى يتأكد لي من دون سائر البشر أن الغراب يعيش ٣٠٠ عام.

* *

شاه على رعية من الآيات والفقهاء أراد أن يجعل من طهران نيويورك الشرق، فكوّم الفقراء في أكواخ الصفيح، واصطفى قلة رآها صالحة للجاه.

لذا ولأسباب فقهية، امتطى الخميني طائرة إيرباص عائداً إلى القرن الثامن عشر ـ الهجري طبعاً ـ ففي القرن الثامن عشر الميلادي كان هناك من يُدعى فولتير و جان جاك روسو. إنه القرن نفسه الذي كان يحكمنا فيه سلاطين مدججون بثلاثمئة وخمس وستين امرأة في السنة البسيطة وثلاثمئة وست وستين في السنة الكبيسة.

صحيح أن الشرق متخلّف، ولكن هؤلاء المثقفين البلهاء يصرّون على فرنجته. فإذا ما باض سارتر وجوديته في باريس، أفقسوها فاسدة في بيروت بعدما أمست ديكاً عجوزاً في الحي اللاتيني.

وإذا ما قال ماركس ـ وطبعاً لا ننسى صديقه إنجلز ـ في القرن التاسع عشر: «يا عمّال العالم اتحدوا»، رددوا هنا بعد قرن الشعار بحذافيره مع أن نسبة العمال العرب في ذلك الوقت لم تكن تتجاوز ١,٠٪ والله أعلم. تصوروا دكتاتورية البروليتاريا على شعب من بدو، ثم راجعوا نتائج الحرب الأهلية الخاطفة في اليمن الجنوبي ـ

صحيح أن العرب متخلفون حيث يُضرب الطفل بعصا الفقيه حتى يتوب عن طفولته.

في السويد ـ طبعاً ـ الإنسان يعتبر راشداً منذ ولادته.

هذا ليس لأن السويد بلد ديمقراطي إنساني يحب البشر الذين لا وطن لهم.

هذا ليس سحاقاً مع الغرب كما قد يظن «العرب جداً».

إننا نعرف أن السويد التي طفلها راشد، تطرد المهاجرين إليها بعد أن جلوا صحونها وسلكوا بلاليعها بحجة معالجة البطالة..

ونعرف أن شعار حقوق الإنسان مضحك وأنت تعاد على الطائرة نفسها بحجة معالجة الإرهاب.

* *

وهكذا.

بين النكتة التي حدثت في السويد والنكتة التي تحدث في إيران توجد مسافة لائقة كي يقطعها المثقفون العرب مقهقهين.

إسمعوا وعوا:

دعوا إليوت للانكليز،

ورامبو للجحيم.

ردّوا على المتنبي صحراءه وليله وقرطاسه والقلم.

ردّوا على بارت بنيويته، وابنوا مستقبلكم بمعرفتكم لا بمعرفة «رأس المال» الذي أعلن إفلاسه.

لقد تعب الموتى من الكلام.

انتظروا القطب الشمالي في الربع الخالي، وتاج محل في موريتانيا، وقصر الحمراء في جيبوتي وجدار برلين في بيروت.

آميــــن □

أغاني الشعراء مراثي الشعراء

هاتــف الجنابــي

شاعر من العراق.

نحنُ الشعراء المدّاحينَ الهجّائينَ الصوفيينَ التقليديينَ
الفشْفاشينَ السرّياليينَ الثوريّينَ العجّاجينَ الفقراءَ
البؤساءَ القَحْطَ المتوفي الرّيش العمّالَ الفلاّحينَ
الحرفيينَ الطلبه
نحنُ الشعراءَ ذوي الياقاتِ السوداءِ الحمراءِ الصفراءِ
الإلكترونيه
تمشي الأرضُ على جبلٍ مِن وردٍ
حينَ نُحبُ
والريحُ تصيرُ عطوراً،
والغيمُ نبيذاً،
والكلماتُ تصيرُ كؤوسا
نحنُ الشعراءَ الضعفاءَ الخلعاءَ المهزومينَ،
نشدُّ الأرضَ إلى بركانٍ ربّاني،
نبكي نبكي حتى يأتي الطوفانُ إذا ما هوجمْنا
نحنُ الشعراءَ الشطّارَ السُقاطَ الزّنجارَ المعتوهينَ
المرضى الشكوى الشّاكينَ الثرثارينَ، الزبّاطينَ الأنجاسَ،
الكسلى السفهاء النّمّامين الخمّارينَ، اللوطيّينَ الحمقى
الفحّاشينَ المهجورينَ المنسيينَ المذمومينَ المنبوذينَ
المنفيينَ الأسرى المسجونينَ المسحوقينَ القنباريينَ
المنتحرين القتلى الموتى الأحياء النحّاطينَ العتّالينَ
الحفّارينَ الكهنَه.
نقدر أن نصرخَ نصرخَ أو نزأرَ نزأر
إنْ جعْنا
حتى تنشقَّ الأرضُ ويمضي الجوعُ ذليلاً
نحنُ الشعراءَ الحكماءَ الجهله
الأطفالَ الأطفالَ الأطفالْ
لا نبغضُ أكثر من زمنٍ
تُصبحُ فيه الحريّةَ
شحّاذاً أو قرصاناً وطنيا. □

اشارات:

الفشفاش: فشفش الرجلَ: ضعف رأيه وأفرط في الكذب وانتحل ما لغيره.
العجّاج: مثيرُ العجاج
الساقط ج سقّاط: اللئيم من الناس
الزبّاط: من زاط زيطاً، اذا صاح الشخص وأكثر من المنازعة
القنبار: مادة ترابية حمراء تتحلل بعد التسخين إلى كبريت يحترق وزنبق يعلق في القاع.
النحّاط: هو الشخص المتكبر الذي ينحط من الغيظ.
الفحّاش: الكثير الفحش.



في العدد الأول والعدد الثالث والعدد الرابع والعدد السادس نشرت «الناقد» أجوبة النقاد والشعراء عن أسئلتها حول محنة الشعر العربي الحديث. وفي هذا العدد يشارك الكاتب السوري شوقي بغدادي في هذا الاستفتاء مجاوباً عن الأسئلة الثلاثة الآتية:

السؤال الأول: ثمة ظواهر في الحياة الأدبية توحي كأن الشعر العربي الحديث في أزمة لا تواجهها أجناس أدبية أخرى كالقصة والرواية والمسرحية. فهل هذه الأزمة وهمية من تلفيق خصومه أم أنها حقيقية؟ فإذا كانت الأزمة حقيقية، فما أسبابها في رأيك، وما سبل الخلاص منها؟ أما اذا كنت تراها أزمة مفتعلة، فما برهانك؟

السؤال الثاني: هل انصراف كثير من القراء عن الشعر الحديث سببه هيمنة ثقافة لا تستسيغ أشكالاً فنية جديدة غير مألوفة أم أن العيب يكمن في عطاء الشعراء أنفسهم؟

السؤال الثالث: هل أضحت الحداثة مصطلحاً فارغاً في الشعر العربي؟ وما هي الحداثة الشعرية في رأيك؟ ومن هو الشاعر الحديث؟

الخلاص الشعر

شوقي بغدادي

الخلاص في مناخ الحرية الديموقراطية

■ ليست الأزمة وهميةً بالتأكيد. إنها أزمة حقيقية، والمصداقُ جَليٌّ في مظاهر كثيرة متنوعة لا سبيل الى نكران مغزاها، ومنها:

١ـ انحسار جمهور المستمعين عن الأمسيات الشعرية بشكل عام، فيما عدا بعض المناسبات الخاصة والمثيرة ـ بسبب من القضية المطروحة فيها أو الشعار المنعقدة تحته ـ، وباستثناء بعض الأسماء المشهورة جداً من الشعراء، مما يشكل خطاً بيانياً هابطاً باستمرار بالنسبة لما كان عليه الشعر من جاذبية جماهيرية واسعة قبل ثلاثين أو أربعين عاماً. ولا أقول هذا اعتباطاً فأنا من المخضرمين الذين عايشوا عدة أجيال منشداً ومستمعاً مدمناً.

٢ـ تراجع مبيعات المجموعات الشعرية عموماً بالقياس الى الرواج الكبير الذي تلقاه الكتب النظرية في العلوم الانسانية والمادية المختلفة وفي القصة والرواية على وجه التحديد. وإذا استثنينا بعضاً من الأسماء المعروفة الذين لا يتجاوز عددهم عدد أصابع اليد الواحدة فإن معظم دور النشر تتردّد كثيراً في تبنّي الشعر وطبعه ونشره على حسابها. وإذا صنعت ذلك فإنها لا تغامر بأكثر من ثلاثة آلاف الى خمسة آلاف نسخة على أبعد تقدير. وفي سورية بالذات وفي وزارة الثقافة واتحاد الكتاب العرب لم تصدر مجموعة شعرية منذ سنوات بأكثر من ألف الى ألف وخمسمائة نسخة، في حين يجري بالمقابل تقليص واضح ملموس للعدد المقرر نشره من الشعر في البرنامج المقرر سنوياً لجميع دور النشر الرسمية ـ المدعومة ـ والخاصة على السواء.

٣ـ التسيب الكبير الذي يحكم ساحة التجارب الشعرية والذي يقوده بشكل عام هاجس التبعية لما صدر ويصدر من مدارس وتيارات أدبية اوروبية غربية ـ على الأخص ـ وما خالطها من صرعات عجيبة غريبة ليس على الذوق العربي فحسب بل حتى على الذوق البشري عموماً، هذه الصرعات التي نجمت لأمدٍ قصير ثم ماتت في مهدها متأثرة بعوامل خاصةٍ بالعالم الغربي مثل استخدام حروف الطباعة الكبيرة والصغيرة معاً في النصّ الواحد، والكتابة بالعرض مرّةً والطول مرّةً أخرى، وتنظيم الكلام حسب أشكال هندسية مختلفة منها ما هو عمراني مثل برج «أيفل» ومنها ما هو رياضي مثل الدوائر والمستطيلات.. الخ. هذه الصرعات يجري إحياؤها من حين لآخر في البلاد المتخلّفة ـ كبلادنا ـ كما جرى قبل سنوات خمس في بيروت من خلال مجلة كان اسمها «رصيف ٨١» ثم ٨٢.. ونشرات اخرى مماثلة لها من قبل.

إن هذا التسيّب الكبير الذي لم يسبق له مثيل في أي عصر مضى من العصور العربية الخالية أدّى، ويؤدّي باستمرار الى نوع من الضياع والاستخفاف واللاجدّية بين جماهير القراء والمثقفين بل حتى في أوساط الفئات المتخصصة أو ما يسمى بالنخبة، والذي انعكس سلباً على دور الشعر كفنّ قومي متميّز في الوجدان العربي وذوقه، وبالتالي في حياته ودائرة اهتماماته الفنية العامة.

أما عن أسباب هذه المحنة وسبل الخلاص منها فالحديث فيها طويل معقد وذو شجون كما يقولون، فإذا أوجزناه أمكن ردّ هذه الأسباب الى العوامل التالية:

سياسياً: تردّي العلاقات بين الناس وأنظمة الحكم بعد جملة من النكسات والهزائم الوطنية والقومية مما لم يسبق له مثيل في فظاعته وبشاعته منذ سقوط بغداد تحت أقدام البرابرة التتار، مثل نكسة حزيران عام ٦٧، وبخاصة أنها حدثت بقيادة أنظمة وُصفت بأنها «ثورية تقدمية جماهيرية!»، وبالتالي سقوط المؤسسات والأحزاب داخل الحكم أو خارجه وإفلاس برامجها الفكرية والتنموية وايدولوجياتها البراقة الواعدة.. في هذا المناخ الذي انهارت فيه الثقة بكل ما يقال ويكتب وينشر، كان طبيعياً أن تنهار أيضاً الثقة بالشعر ودوره الفعّال في عملية التغيير الاجتماعي والسياسي كما كان الاعتقاد في الخمسينات مثلا وقبلها من سنوات الصعود الوطني. لقد

كان الشاعر كما أذكر جيداً في ذلك العهد، يكتب وينشر أو يلقي وهو واثق من أنّ كلامه «الرائع، الجميل» لن يضيع هباءً وأنه سوف يستقرّ في وجدان البشر ويحرّضهم على العمل، وبالمقابل فإن جماهير الناس كانت تقرأ أو تُقبل على سماعه وهي مؤمنة به وبطاقاته الابداعية الخارقة والقادرة فعلاً على التغيير نحو الأفضل. كانت العلاقة إذن علاقة صحّية بين المبدع والمتلقي، ولكن لشُدّ ما اختلف الأمر فيما بعد، إذ لم يعد الشاعر واثقا لا من نفسه ولا من الجماهير «الخانعة المتبلّدة» التي كانت تصغي له ذات يوم بكثير من الشوق والمتعة والحماسة، ولم تعد الجماهير ذاتها واثقة من نفسها وقدراتها ولا من الشاعر ذاته، وإذا طوّلْتْ بالها عليه فقرأته أو أصغت إليه بل حتى لو صفقت له فإنها لم تعد تصنع ذلك بحوافز داخلية صادقة، وإنما بحكم العادة، أو المجاملة، أو خوفاً من الاتهام بعدم المشاركة. إن أجواء الهزيمة، والقمع، والقهر، والخوف والانهيار السياسي العام أفسدت العلاقة بين الشاعر وجمهوره الى درجة صار معها التفكير في جدوى الشعر كلّه موضوعاً مطروحاً بشكل جدّي بين الناس وعلى جميع المستويات.. إنها محنة لم تصب الشعر وحده بالتأكيد وإنما كل الفنون، بل كل أنواع الكلام مكتوباً كان أم ملفوظاً.

اجتماعياً: سيطرة النزعة الاستهلاكية في الحياة الاجتماعية من خلال طغيان النموذج الغربي على مجمل العادات والتقاليد وأنماط التواصل البشري بتأثير الاعلان، وأجهزة الاعلام المختلفة - صحافة، سينما، تلفزيون - مما أدى بالضرورة الى نوع من التحلّل البنيوي للمجتمعات العربية، وبروز ما يسمّى بظاهرة الاغتراب وفقدان الخصوصية.

لقد بات عادياً في مثل هذا الجو المخلخل ان تضطرب القيم الروحية والجمالية عامة وأن تقدّر الاشياء بقيمتها المادّية، وأن تغدو الفنون ذاتها سلعةً خاضعة لقانون السوق التبادلي المباشر، وليس غريباً إذن في مثل هذا المناخ الاستهلاكي الاستعراضي أو ما يسمّى حسب المصطلحات الجديدة المستوردة بظاهرة «السنوبيزم»، لم يعد غريباً إذن ان يتأثر الشعر بهذا الجوّ وأن يغدو إنتاجه بالتالي خاضعاً لهذه الظاهرة من الاصطناع والتكلّف والدعاية السلعية الملونة. لقد أصيب فنّ عربي عريق هو الشعر بهوس السرعة في مجاراة العصريّ والجذّاب والمودرن قبل ان يكون البشر أنفسهم مهيئين لهذا الانقلاب الكبير. ولهذا كان طبيعياً ان تزداد غربة الشعر والشعراء عن مجتمعهم وأن تتعقد المحنة أكثر فأكثر، إذ لم يعد الشعر بتقاليده القديمة قادراً على ملء هذا الفراغ، كما ان الشعر الجديد نفسه لم يستطع تأدية هذه المهمّة، وهكذا وجد العرب أنفسهم، ربّما لأول مرّة في التاريخ - أمام أزمة جديدة في نوعها وحجمها وقفوا أمامها حيارى قد صعقتهم الدهشة وعدم القدرة على التلاؤم.

اقتصادياً: انهيار الاقتصاد الوطني في معظم الاقطار العربية ان لم نقل فيها جميعاً، وتراجع الانتاج كمّا ونوعاً في ظلّ تبعية مطلقة للسوق الغربية مما أدى بالطبع الى اختناقات تركت أثرها البالغ في تدنّي مستوى المعيشة واستفحال مشكلات الغلاء المتصاعد بشكل جنوني، والاستغلال، وتمركز الثروة، والتفاوت الطبقي، وهبوط المقدرة الشرائية لدى الطبقات ذات الدخل المحدود الى درجة مرعبة، مقابل التضخم الفاحش للثروة لدى الطبقات البورجوازية التقليدية أو الطفيلية المستحدثة...

إن مجتمعاً عاجزاً عن الانتاج والمنافسة الى هذا الحدّ المعيب من التخلف، يجعل مسألة الاهتمام بالفنون عامة مسألة ترف لا يقدر على مجاراتها إلا الاغنياء الذين باتوا يهتمون بالسيارة والفيديو والتلفزيون والصحيفة الملوّنة، أكثر بكثير من اهتمامهم بالفنون ما عدا ما يتلاءم منها مع عملية تنشيط هذه الاجهزة كالموسيقا والأفلام والغناء والمسلسلات.. إن مجتمعاً ينهار اقتصادياً - أو لعله انهار وانتهى - لم يَعُد للشعر مكان فيه. والانسان الذي يقضي معظم نهاره وليله لاهثاً وراء اللقمة ليس لديه بالتأكيد الوقت ولا الشهية لقراءة أي شيء، فكيف الشعر وهو الفن الذي لا يطعم خبزاً - كما يقولون - ولا تحتاجه السيارة ولا جهاز الفيديو، هذا الفن الروحاني الخالص يبدو في مجتمع من هذا النوع فنّاً مترفاً لنخبة النخبة وحدها.. أما الجماهير الواسعة فهي في شغل عنه بأمور رزقها المهدّد..

ثقافياً: انقسام الوسط الثقافي بين تيارين متباينين ومتطرّفين أحدهما خاضع بالدرجة الأولى لمؤثرات الثقافة الأجنبية عموماً - والغربية خصوصاً - في ظل نظام التبعية السائد، كما أسلفنا الذكر، على الصعيد السياسي والاجتماعي والاقتصادي وما يخلفه كل هذا من انبهار بالغرب ومركبات نقص حيال الثقافة الوطنية والقومية عموماً، قديمها وجديدها على السواء، وتيار آخر خاضع بالدرجة الأولى لمؤثرات التراث والتقاليد والتعصب لها مما أدى الى مضاعفات مَرَضية خلقت بالمقابل مركبات مضادة يمكن تسميتها بمركبات التفوّق.

انها محنة لم تصب الشعر وحده وإنما كل الفنون

إن التطرّف او التعصّب لدى الطرفين أفضى بالضرورة الى خلق مناخ ثقافي تسوده نزعات المبالغة، وبالتالي الوقوع في مطب الاجترار والتقليد لدى كل منهما،. فالمبهورون بالثقافة الأجنبية كانوا يقلدون نماذجها عامدين أو بشكل لا شعوري، والمأخوذون بالتراث كانوا بدورهم يقلدون نماذجه بطريقتهم الخاصة.. المهمّ ان الوسط الثقافي ظلّ لفترة طويلة محكوماً بهذه النزعات المتطرفة مما أدّى نسبياً الى تعطيل طاقات الابداع الذاتي، وحرمان الأدب العربي الحديث من دوره الطبيعي في إغناء مسيرة الحضارة الانسانية بنماذج أصيلة وجديدة فعلاً بعيدة عن الانبهار أو التعصب، نماذج حديثة ومعاصرة ولكن بمنجى عن عقلية التبعية.. ولا شك ان تياراً ثالثاً كان يحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه في الجمع بين مزايا التيارين من دون تعصّب أو تطرّف، وأن هذا التيار بدأ منذ زمن ليس بالقصير بإبداع نماذجه الأدبية والشعرية خاصّة، ولكن دون ان ينجح تماماً في إنقاذ الموقف.

إن جوّاً ثقافياً مهزوزاً من هذا النوع تحكمه مركبات النقص أو التفوّق، جوّ يفتقر الى الثقة بالذات والأصالة الشخصية والتاريخية، لا يمكن ان يساعد على توفير شروط إبداع طبيعية، ولهذا ليس مستغرباً أن يعكس الانتاج الشعري بين أقصى درجات التطرّف في النماذج التي تحلّلت تماماً عن كل أنواع التقاليد المتوارثة والمتطوّرة في الايقاع والغنائية والتطريب، فيما يسمّى الآن بقصائد النثر كبديل للشعر التقليدي، أو للشعر الحديث الآخر الخاضع للتفعيلة والتقفية المتنوّعة العفوية، ومقابله في الطرف الآخر نماذج الشعر العمودي التقليدي التي ما تزال رائجة متداولة بالرغم من فقرها الواضح في مسايرة إيقاع العصر.

إن الغموض المجاني، والنثرية الناشفة من أي إيقاع موسيقي، والانجراف وراء «موضات» الابداع الفني كالمبالغة في استخدام الأساطير بمناسبة ودون مناسبة، والترميز المخلخل، وبالمقابل الاصرار على الوضوح السطحي في الجانب الآخر، والمباشرة والخطابة وغيرها من التقاليد القديمة.. في هذا المناخ الثقافي المعكّر المهزوز المصاب بأمراض تضخّم الذات أو فقدان الهويّة او الاعتداد الفارغ بالماضي.. في مثل هذا المناخ يفقد الشعر كثيراً من جاذبيته ويصبح إنتاجاً متكلّفاً على الأغلب، مفتقراً لحدّ بعيد الى وهج الاحتراق الداخلي والحماسة الروحية الخالصة للإنشاد وللاعتراف، أو بما سمّاه الاغريق القدامى بروح «الباثوس».. إنه مجرّد كلام منمّق، منظم، أو بلا نظام واضح، إنه مجرّد كلام لا يخلو في نماذجه الناضجة من براعة ومهارة في إتقان لعبة اللغة والتعبير والتخييل ولكن دون ان يقنعك حقاً ان صاحبه معني فعلا بالاصغاء الى صوته الداخلي الخاصّ به والتعبير عنه، وانما هو صوت آخر قد لا تعرف أين قرأته ولكنه بالتأكيد ليس صوت صاحبه تماماً بقدر ما هو «صوت سيّده» - كما يقولون -.

لماذا إذن يهتم الناس بمثل هذا الشعر، التقليدي منه أم المحدث، ما

دام لا يصدر عن تجربة إنسانية حقيقية متكاملة!. أليست هذه محنة أيضاً؟!

إن عجز المتعصبين للتراث عن خلق علاقة طبيعية بين الماضي والحاضر هو تماماً مثل عجز المتعصبين للحداثة الغربية في خلق علاقة طبيعية بين الحاضر والمستقبل. إن الخاسر في الحالتين هو الشعر العربي المعاصر.

أما عن سبل الخلاص من هذه المحنة فهي بلا شك مرتبطة بمجمل هذه العوامل ـ السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية ـ إنها محنة حضارية في مغزاها العميق ولا سبيل للخلاص منها إلا في فهمها ومواجهتها والعمل فعلاً بأسلوب موضوعي ومبادرة خلّاقة على معالجتها والشفاء منها.. قد تكون البداية ثقافية خالصة كما يدعو بعضهم، وقد لا تكون إلا بمقدماتها التاريخية المادية سياسياً واقتصادياً واجتماعياً.. أنا لا أعرف من أين يجب أن نبدأ ولا أدعي ان سبل الخلاص واضحة بالنسبة لي تماما.. يُخيل لي ان البداية، بداية الخلاص، يجب ان تتم أوّلاً في الحقل، والمعمل، والمؤسسة الحكومية.. بمعنى ان ننتقل فعلاً في هذه الميادين الى مرحلة الانتاج الحقيقي كمّا ونوعاً.. ففي الحقل نحن بحاجة الى إنتاج زراعي حقيقي، وفي المعمل الى انتاج صناعي مماثل، وفي المؤسسة الحكومية الى إدارة ديمقراطية حقيقية.. وفي زعمي ان عجلة الانتاج ما أن تدور حتى يتقلّص الجدال والنقاش كثيراً ويبدأ بالتالي عهد الثقة بالذات، أي عهد الانتاج الثقافي المنطلق من قاعدة تاريخية محددة بشروط البيئة والمرحلة والنشاط الخلاق العام الذي يحرّض المجتمع بأكمله على المشاركة في الانتاج الزراعي والصناعي والسياسي وبالتالي الثقافي.. نحن أمّة لا تنتج، أو أمة تستهلك أكثر مما تنتج بكثير، وليس غريباً في هذا الوضع ان تضيع المعايير وتختلط، وتميع حتى ليصعب الأمساك بها والحكم من خلالها.. إننا أمة عاطلة عن العمل إذن، وفي هذا الوضع ليس للعاطل عن العمل سوى الثرثرة والتشدّق والمبالغة. أما كيف ننتقل من مرحلة العطالة والبطالة الى مرحلة الانتاج الحقيقي فتلك عقدة العقد، ولكن لا ريب أنها مرتبطة بمناخ الحرّية والديمقراطية ومن دون هذا المناخ لا مجال لخلاص حقيقي جذري.. ومع ذلك فإن للثقافة شروطها الخاصة النوعية على ما يبدو، وما صنعه أدباء الهند والباكستان وأميركا اللاتينية وبعض أقطار افريقيا في ميدان الرواية والشعر، يشجّع على الاعتقاد ان خلاص الشعر قد لا يكون مرتبطاً بالضرورة بتلك الأولويات التي ذكرناها. هل نحن إذن بحاجة الى طاغور آخر أو سلمان رشدي، أو ماركيز، حتى ننطلق نحو العالمية.. ربما كان هذا صحيحاً.. ربما كانت البداية في الشعر تبدأ من الشاعر.. إن الانسان، هذا الكائن اللغز، لا يخضع كما يبدو لأية مواصفات جاهزة حاسمة.. وخلاص الانسان بقدر ما هو محصّلة لعوامل موضوعية فهو أيضاً نتيجة لعوامل ذاتية.. إن علينا ان نحاول إذن مهما كانت الظروف رديئة وأن نبدع الشعر الحقيقي القادر على تغيير الناس الى أفضل.. ربما كان في هذه المحاولة الصادقة وحدها سبل الخلاص الحقيقية من محنة الشعر، وأزمة الانسان عموماً.

◆ علينا أن نبدع الشعر الحقيقي القادر على تغيير الناس إلى أفضل

◀ الازمة حضارية ومأزق تاريخي

ليس هناك في اعتقادي أية هيمنة ثقافية لا للجديد، ولا للقديم.. ليس هناك أية هيمنة لأي شيء على الاطلاق، فلا أنصار الجديد بقادرين على تشكيل تيار واسع عميق متكامل يجذب إليه جماهير القراء الواسعة، ولا أنصار القديم ولا تيار الوسط «التوفيقي» كما يحلو لبعضهم تسميته أحياناً، بقادرين على فرض هيمنة من هذا النوع.. غير أنه يجب ألا نفهم هنا أن انصراف القراء عن الشعر الحديث يكمن ـ كما يقول السؤال ـ في عطاء الشعراء أنفسهم.. إن المسألة أشدّ تعقيداً في تصوّري، وقد أجبت عنها ضمناً كما أعتقد من خلال إجابتي السابقة.. وهي باختصار عائدة الى أزمة حضارية ومأزق تاريخي كامل ناشىء عن فقدان شروط التطور الطبيعي في المجتمع العربي. لقد أصابتنا الحضارة الحديثة بصدمة لم نستيقظ من صعقتها حتى الآن، وها نحن إذ لا نجد سبيلاً الى التقدم والتحرر من التخلف، وحين عجزنا وما نزال عن صنع الدبّوس وشفرة الحلاقة وكأس الزجاج النقيّ، افكيف السيّارة والطائرة والحاسوب.. ها نحن إذ نحترق الى التقدم في هذه المجالات دون جدوى، نعمد الى القفز على كل هذه المشاكل كي نبرهن على أننا تقدّميون قادرون على الأقل على التقدّم في أن نبدع شعراً طبيعياً لا يقلّ شأناً عن جميع التجارب المحدثة ذلك ان الأمر لا يحتاج هنا الى علماء ومخابر وجهود مادية وبشرية وخبرات متقدمة متنوعة، انه لا يحتاج الى أكثر من ورقة وقلم وركن منعزل.. ولا نستطيع هنا ان نلوم الشعراء لأنهم بذلوا هذه المحاولة للتقدم في مجالهم على الأقل، إذ لا بدّ لهذا الأمر ان يقع، وحين يتخبطون في إنتاجهم بين محسنين قلّة، ومقصّرين كثرة، وينقطعون عن الجماهير الواسعة العاجزة عن اللحاق بهم، لا يكون الحال أفضل في الجانب الآخر مع الشعراء الآخرين الذين آثروا السلامة والاستقامة والاستكانة لأحضان أبي نواس وأبي تمام والبحتري والمتنبي وغيرهم من الأسلاف الأمجاد، إذ لم يعد الناس هم أنفسهم، فلا الذوق هو ذاته تماماً ولا المخيّلة ولا نوع الثقافة وأساليب التعبير، ولهذا لم يعد ممكناً ان يرضيهم الشعر التقليدي كل الرضى.. ان الناس جميعهم يطمحون الى الجديد بالتأكيد وبخاصة بعد انتظار طويل يائس محاصَر.. ولكن المشكلة ان الجديد الذي قدّمه المغامرون والمزاودون لم يكن مقنعاً إلا في النادر من نماذجه، وبالمقابل لم يعد ممكناً العودة الى القواعد القديمة.. ماذا يصنع القارىء العربي إذن، المطارد الملاحق المحاصر في رزقه وأمنه وكرامته وثقافته، سوى ان يُعلن عن احتجاجه وامتعاضه في مقاطعة الشعر والشعراء!

انّ الشعراء في اعتقادي مطالبون هنا ان يصغوا بإخلاص أكبر وتبصّر أعمق الى النبض الداخلي للوجدان الجماعي المكتوم حيناً والمعلن حيناً آخر أو العاجز عن التعبير عن نفسه في معظم الأحيان وأن يكتبوا من خلال هذا التجاوب العميق مع هذا الوجدان إذ يخيل لي ان معظم الشعراء إنما يصدرون ليس عن معاناة وتجربة من هذا النوع بقدر ما يصدرون عن تجاوب ثقافي مع قراءات سابقة معجبة. ومن هنا فإن شعرنا الحديث يغلب عليه طابع التجريد أو التركيب الذهني بقدر ما يغلب على شعرنا الوفي للتراث طابع الاجترار والابتذال.

◀ رؤيا شاملة للحياة والوجود

بالتأكيد لم تعد الحداثة مصطلحاً فارغاً بعد هذه السنوات المريرة والحافلة بتجارب الخطأ والصواب. صحيح أن هناك حداثات متنوعة متعددة حتى ليبدو الوضع ـ كما قال أحدهم ـ ان هناك حداثات بعدد الشعراء المحدثين. وقد يكون هذا صحيحاً الى حدّ ما غير ان هذا التنوع مردّه في تصوّري الى اختلاف الخصوصيات والشخصيات والنكهة المتميزة بين شاعر وآخر، وهو أمر طبيعي وليس الى عدم وجود تصوّر مبدئي عام للحداثة.

لا بدّ إذن من النظر الى المسألة من خلال القواسم المشتركة بين الشعراء المحدثين في سبيل الوصول الى توصيف معين للحداثة الشعرية.

لقد بات واضحاً من حيث الشكل الفني لدى معظم أو أهم هؤلاء الشعراء أن ترك الخطابية المباشرة والتقريرية والوعظية والتفاصح والجزالة المبالغ فيها والبحور التقليدية، وأسلوب التقفية الصارم وغيرها من مواصفات الشعر العمودي قد غدا أمراً متّفقاً عليه لدى الجميع وأن اعتماد اسلوب المونولوج الداخلي يغدو أساساً في طرائق تناول المضمون بشكل عام أو أسلوب اللقطات التصويرية السينمائية، واسلوب المونولوج كما هو معروف من المبتكرات المتأثرة بانجازات علم النفس الحديث في ميدان الشعور واللاشعور أو ما يسمى بالعقل الظاهر والباطن وتيار الوعي

الداخلي وقانون التداعي عبره للافكار والصور. . وعلم النفس الحديث هنا إذ يغوص في العالم الداخلي للانسان مكتشفاً أسراره الداخلية إنما يستجيب في الأصل ليس للنزعة العلمية السائدة فحسب بل لمحاولة فهم الانسان كظاهرة متميزة عصيّة قابلة للتحليل. . إنه توجّه يعبّر عما في العصر الحديث أصلاً من ميول جديدة جارفة للأخذ بالعوامل الذاتية الى جانب الموضوعية ولكن على أساس علمي جديد، وهو تعبير عن تزايد ظاهرة الفردية وجعل الانسان نفسه موضوعاً للبحث والكشف. ان الشعر والفنون جمعاء إذ تتجاوب مع هذه التصوّرات الجديدة للانسان والعالم والوجود بأكمله تحاول استخدام الاساليب ذاتها التي استخدمها وما يزال يستخدمها علم النفس الحديث والعلوم الانسانية الأخرى لفهم الانسان وخلق حالات جديدة له أكثر قابلية في التلاؤم مع مستجدات العصر. وهنا لا بد ان يتغير النظر لمسألة الموسيقى والايقاع في التخلي عن تقسيم البيت الشعري ووحدته البياتية والفكرية وخضوعه لنظام البحر العروضي والقافية الواحدة او القوافي المتعددة حسب نظام عددي ثابت. . كان لا بد ان يتغير النظر الى هذه التقاليد تحت موجة التحرر المعاصر الشاملة لكل مرافق الحياة فيفكر بعضهم في التخلي عن كل أنواع التقاليد بلا استثناء إلا ان السنوات الأخيرة شهدت ردّة واضحة نحو مسألة الموسيقى والايقاع وضرورة عدم التخلي عن الايقاع - أي أيقاع - في التعبير الشعري وعن التقفية العفوية ومن هنا برزت محاولات جديدة في تخطي نظام التفعيلة الواحدة الى نظام التفعيلات المتنوعة ودمجها أحياناً بمقاطع عمودية خالصة. . وبهذا المعنى فإن الشكل الفني الحديث للشعر كما يبدو لم يتخل تماماً عن الايقاع الموسيقي الموزون - ليس بالضرورة حسب البحور - او التفعيلة المحددة - ان الشعراء المحدثين قد شرعوا يولّدون ويخترعون ايقاعاتهم وقد كثرت التجارب المحدثة مما يؤكد على ان قاسماً مشتركاً يتوالد ويتناغم لدى أهم الشعراء في مسألة الموسيقى والايقاع وأن الحداثة الشعرية قد تخلّت عن بعض التقاليد غير أنها لم تتخل عنها جميعاً أو بتعبير آخر لم تتخلّ عن مبادئها الأساسية.

هذا فيما يتعلق بالشكل الفني، أما المضمون فإن أهم سماته الجديدة هو تحوّل القصيدة الحديثة الى ما يشبه الرؤيا الشاملة للحياة والوجود، بمعنى ان المضمون الفكري لم يعد مقسماً الى خانات كما كان معروفاً في النصف الأول من هذا القرن شعر: قومي ووطني واجتماعي ووجداني، ان المضمون الفكري هو الآن مزيج متجانس من كل هذه الموضوعات أو معظمها في سياق فكري فني واحد.

ان المضمون بالمفهوم الحديث للقصيدة الجديدة لم تعد قيمته في كونه فكراً عميقاً أو غير عميق، أو فكراً موجّهاً صالحياً لاغناء الزاد الفكري للقاريء وإنما باتت قيمته الاساسية تقاس بمدى غناه الروحي وصدقه في التعبير عن معاناة جدّية عميقة. إن الشاعر لم يعد مطالباً هنا ان يكون واعظاً او معلماً أو نبياً او فيلسوفاً. . إنه مطالب بأبسط من هذه المناصب بكثير: أن يكون إنساناً حقيقياً غير مزيف. . أي غير مأخوذ أو ممسوس على الأصح، ان يكون إنساناً بسيطاً قادراً ان يحافظ على نقائه الداخلي واستقلاله الفكري والعاطفي في مواجهة طغيان المؤسسات المعاصرة العظمى التي تحاول طمس الفرد الانساني طمعاً في تدجين وتعليب البشر في ظلّ أنظمة لا ترضى بغير الطاعة العمياء والسيطرة التامة سواء بقوة رأس المال أو بقوّة الايديولوجيا الشاملة الواحدة.

تلك هي السمات العامة للحداثة الشعرية في تصوّري وهي كما تبدو بعد هذا الشرح تعبير عن حالة روحية طبيعية للتجاوز والتلاؤم مع إيقاع التطوّر العام ومستجداته الفكرية والعلمية والتقنية المختلفة طموحاً لمستقبل أجمل. والشاعر الحديث إذن هو الذي يعي هذه الحقيقة، ويتسلّح بأدواتها، ويخوض غمارها غير مقيّد بأفكار جاهزة مسبقة أو مصاباً بأي من مركبات النقص او التفوّق. □

آخر السلالة

هاشم شفيق



■ نحن آخر السلالة
آخر المحبيّن على الأرض
في دمنا يحفرُ القمحُ مجراه
وتومضُ بين أصابعنا البراكينُ
والنرجسُ الحيرانُ
نحن شمالُ النعاسِ
وجنوب الوردةِ
غربُ الغَزالِ
وشرقُ الجنونِ
نحن الجهاتُ والأمكنة
المحيطاتُ في جيوبنا تهدرُ
والأنهارُ تجري في حناجرنا
من الأريجِ نشيّدُ المدائنَ
من المهبِّ نبني المنازلَ
من القبلِ نصنعُ الأطفالَ
وها نحنُ
من يرانا
يرى أيدينا تتكلّمُ
أرجلنا تغنّي
مناكبنا تبتسمُ
نظراتنا تكتبُ
من يرانا
يرى الغروبَ أخضرَ
والمرأة نبعاً
والرجلَ عشباً
والطفلَ عنباً
والشيخَ طيراً
من يرانا
يرى المساءَ نبيذاً
والصباحَ تفّاحاً
والشمسَ بحيرةً
وهكذا نحنُ
ترمي السواحلُ قفافيزها لنا
والجبالُ قبّعاتها
والهواءُ قمصانَه المهلهلة
نحنُ مناجمنا تعمل ما بين الثرى والثريّا
حيث أيدينا ملطّخةٌ بالضوء والتراب

هاشم شفيق:
شاعر من العراق.
له خمس مجموعات شعرية مطبوعة.
وتصدر له قريباً رواية بعنوان «بيت تحت السحاب»، ومجموعة شعرية بعنوان «اعادة نظر».

نحنُ رافعو الكواكب والانقاض والأعمدة
ممجِّدو النورَ العلويَّ
قابسو أهلَّة التعب
وصانعو بضاعةَ الأملْ
نحنُ أكفُنا مخشوشنةٌ
لأننا رفعنا السماء الى الأعلى قليلاً
وراحاتنا مشقَّقةٌ
لأننا آخينا ما بين السُّنبل والصخرة
هكذا نحنُ
نقصُّ غدائرَ النباتات.
لكيما نجلس في بستانٍ حليق
ونحرث ضوءاً شاباً
لكي نتربَّع فوق تربةٍ منيرة
ولأننا بذرنا النجومَ في أرضٍ مليئةٍ
بالدم والدبابيسَ والحجر
ستهبُّ علينا رمالٌ معطَّرةٌ
ويدهنُ جلودنا ورقُ الرازقي
وتمحو الفناراتُ عن ركبنا
الخدوشَ والتركات وجراح القراصنة
هي الفناراتُ تُجلسُنا تحت لحية الحديقةِ
حيثُ رفٌّ من الملائكِ
ينتشرُ بين ظلٍّ وفيءٍ
بين همسةٍ وحاجبٍ
وهنا وهناكَ
تجوبُ دوريةُ الملائكةِ وسائدنا
ثمة تنانيرُ من العسل والاوراق
تخفقُ في الريح فنرقاها
تاركين لهاثنا البرونزيَّ
في كلِّ ثنيَّة
نحن الجنادبُ والحباحبُ والحراذينُ
تصغي إلينا
السواقي والجداولُ والشلالاتُ
تختفي تحت أظفارنا
وتهتدي كلُّ دابةٍ
الى خطانا المخضوضرة
نحن آخرُ السلالة
آخرُ المحلّقين على الأرض
في دمنا يفتحُ الطيرُ مأواهُ
وتخفقُ في صدورنا الأعشاشُ والأجنحة

وتقفونا كقيّافِ خطىً
الرقوقُ بدروعها السُّلحفية
اليؤيؤُ بمنسره البرقيِّ
السمنيُّ بزغبه وشكيره
نحنُ تزقو العصافيرُ في طيّات لهاثنا
ويخطو الهديلُ فويق حواجبنا
نحنُ سردابٌ للمناقيرَ والأجنحة
ونحنُ فضاءٌ للطيور الشريدةِ
ولكل طائرٍ في قلوبنا عوسجٌ
ومديات مشبَّعةٌ بالليلك والحليب
نحنُ في دمنا يورقُ الزَّنبقُ
ويرتعش العطرُ المباركُ في مسامّاتنا
عطرٌ مضفورٌ كجديلةٍ
يطوِّقُ خواصرنا
عطرٌ يتفشّى فينا كآلهٍ مدهونٍ بالهيل والعنبر
عطرٌ يتشظى كمرايا
ويجرحنا بالألفةِ
هو عطرُ الافلاكِ والغاباتِ
عطرُ النيزكِ الساقطِ في بئرِ الذاكرة
وعطرُ الشعابِ الضاربةِ في قيعانِ البدنِ
انه عطرُ الموسيقا التي نصعدُ سلالمها الحريريةَ
ونحنُ مأخوذونَ بتيارٍ مفتولِ النغم
نمشي فيه الى آخرِ الحنين
حتى تضيعَ أقدامَنا
ما بين النهاوند والأوتار والصَّبا
حيثُ لا صوتَ لنا
إلاّ ذلك الهمسُ الملكيُّ
همسٌ معجونٌ بالحنّاء والصدى
ولا قرارَ هنالكَ
سوى هذا الرَّجْعَ المتناوم
مثل إرجوحةٍ مغمورةٍ بالطَّلع والنسيم
هذا هو شمُّنا
وذلك هو سمُّهمْ
أولئك الذين يقودونَ النهارَ
الى الانتحار
والقصيدةَ الى الانفرادي
والجنودَ الى اللاّ أين!
نحنُ آخرُ السُّلالة
آخرُ المحبين على الأرض .□

نطق وصدق

محمد الأيوبي

■ «القرآن هو معلّم اللغة العربية الأول». قالها لي المفكر والشاعر الراحل خليل حاوي يوم كنت أتتلمذ على يديه في الجامعة الأميركية في بيروت قبل ربع قرن من الزمن.

ولا أنكر أنه قال لي هذا الكلام على شكل توبيخ بعد أن تخبّطتُ لغوياً في إجابتي على واحد من أسئلته. ولا شك أن غيري من تلامذته سمعوه في أكثر من مناسبة يخاطب بعضنا ممن درسوا في مدارس لا تدرّس القرآن فيقول: «أبت النصرانية أن تتعرّب».

وقبل أن يستلّ النقاد سيوفهم عليّ أريد أن أوضح أن خليل حاوي (وهو من عائلة مسيحية) لم يكن يقصد أن النصرانيين لا يجيدون العربية. فالتاريخ العربي شاهد على أن عدداً كبيراً من روّاد النهضة العربية (وليس كلهم حسب ما جاء في كتاب صدر أخيراً لعصام محفوظ) هم من المسيحيين الذين قرأوا القرآن جيداً. وإنما كان خليل حاوي يقصد في ذلك شيئاً واحداً فقط ليس موجّهاً صوب عقيدة أو ديانة، وهو أنه على من يبتغي إجادة اللغة العربية والإبداع في استخدامها أن يقرأ القرآن قراءة متعمّقة.

وقد قرأ القرآن إلى جانب خليل حاوي كثيرون من أدباء العرب ومفكريهم الأوائل، بل لا أكون بعيداً عن الحقيقة إن قلت جلّهم، على اختلاف مشاربهم وعقائدهم.

ولو نظرنا حوالينا اليوم لوجدنا أن الكتّاب المبدعين في أساليبهم اللغوية، وهم أقلّة ضئيلة، هم الذين قرأوا القرآن بجدية؛ في حين يتخبّط الآخرون في غياهب القواعد اللغوية ويعجزون عن وضع أفكارهم، وكثيرها جيد، في قوالب لغوية سليمة تُظهرها بوضوح وتعطيها قيمتها الحقيقية□

مقاربة الحد

حنا عبود

■ يزداد الجدل، والخصام أحياناً، أكثر فأكثر، كلّما مرّ الزمن، حول الحداثة: أصولها وفروعها، خسيسها ونفيسها، إيجابها وسلبها، معناها وتطورها. ويشتد الجدل ويصل إلى النزاع عندما لا يقدّم الشعر الحديث نصاً حديثاً يمكن أن يركن إليه الناقد ويقول: هذا زيتي فاخرا. ولو عمد أحد المهتمين بالأرشفة إلى تصنيف عناوين الأبحاث والدراسات التي جادلت وخاصمت في الحداثة، لاحتاج إلى عشرات المجلدات، وطالب بالمزيد. ولكن لو طلب إليه أن يؤرشف النصوص الشعرية الإبداعية منذ ظهور الشعر الحديث وحتى اليوم، لبقي عشرات الأشهر يعمل، ولما عاد إلينا إلّا بوريقات قليلة. وحتى هذه الوريقات تظل مثار مناقشات لا ترحم. بعض يعترف بهذه النصوص، وبعض يأنف أن يعتبرها نصوصاً إبداعية. ولو خفضنا عدد النصوص أو لو اقتصرنا على نص واحد لما خفّت حدة النقاش.

ومن المؤكد أن لكل واحد مفهوماً يقيس عليه وزاوية ينظر منها. وسوف نقدم بعض الأمثلة غاضين عن ذكر الأسماء.

أصحاب المفهوم البلاغي يرون الحداثة في اجتراح النص الشعري الحديث للبلاغة القديمة مثل عدم استخدام أدوات التشبيه أو استخدامها بحرص شديد ولضرورات لازبة، لا يمكن اجتنابها، فتكون الحداثة خروجاً على البلاغة القديمة، أو بالأحرى استخدام القسم الذي لا مفر من استخدامه واهمال ما يرهق النص أو يضعف من دلالة الصورة الفنية... إلخ.

ويقيس أصحاب المفهوم العروضي الحداثة بمقياس آخر هو التفعيلة بدلاً من البحر، فالشعر الحديث لم يعد شعر أبحر مضروبة ضرباً، ولا شعر أبيات مصرعة ومقفاة... إنه شعر «التفعيلة» التي تعطي الشاعر مجالاً أرحب وتمنحه حرّية في التعبير غير متوافرة في القصيدة القديمة.

ولا يرى اللغويون في الحداثة سوى استخدام أسلوب لغوي حديث بعيد عن ميكانيزما الأسلوب القديم. فالأداء اللغوي الحديث يمتاز بالعذوبة والتدفق وعدم افتعال التراكيب، وترك القلم على سجيته، وهجران الحذلقة اللغوية والفذلكة الأسلوبية.

والنفسانيون يقيسون الحداثة بالمنحى الجديد القائم على التداعي المتدفق من اللاوعي. وكل أدب عقلاني منسق منطقياً مصنوع عقلياً إنما هو أدب على النمط القديم. أما الحداثة فهي باختصار ذاك اللاوعي وقد تجسّد في عمل كتابي، وعلى الأخص الشعر.

والمذهبيون يرون الحداثة في المذاهب الأدبية الجديدة كالانطباعية والتعبيرية والسيريالية، وكل ما جرى مجرى الاتجاه الكلاسيكي لا يعتبر حديثاً. فالحداثة هنا تعني مجاراة المذاهب الحديثة.

والأيديولوجيون يرون الحداثة في كل نص قارب معتقدهم، فهم ينظرون الى الكتابة القديمة عامة، والى الشعر القديم خاصة، نظرة التبعية المصلحية، لا نظرة الموقف الأيديولوجي الذي يميّز ـ برأيهم ـ الشاعر الحديث. فالماركسية، في اعتقاد الماركسيين، هي بؤرة الحداثة، وقد ربطها هنري لوفيفر بثورة أكتوبر الروسية، التي نرى الآن حركة البيروسترويكا في طريقها إليها.

والسوسيولوجيون يرون الحداثة في مقاربة القضايا الاجتماعية الأساسية التي تعود بالنفع على الأمة والشعب. بمعنى آخر يسقطون الفردانية، بمشكلاتها الخاصة من حسابهم، ويرون في الهم الفردي نمطاً قديماً، ويرفعون من شأن الهم الاجتماعي.

والحضاريون يجعلون من «الحضارة» مقياساً للحداثة. ومهما تعددت المفاهيم الحضارية، فإن القاسم المشترك بينها هو العلم والتكنولوجيا والثقافة العالمية. معنى ذلك أن من لا يدخل العصر الحضاري الصاخب ويفهم منحاه ويسهم في منجزاته الثقافية والمادية متخلف عن ركب الحداثة. ولكن هذا لا يقصد به أن يكون الشعر «الحضاري» تابعاً لكل مظاهر الحضارة الحديثة، بل يقصد به أن يكون واعياً لهذه المظاهر التي قد يشيد ببعضها ويدين بعضها الآخر. المهم أن يكون الشاعر مثقفاً حضارياً يجاري هذا العصر الذي لا يرحم.

وهناك فئة من الشعراء نسميهم «أصحاب الأمزجة»، يرون الحداثة مزاجاً يتسم بالقلق والضجر والسخرية من كل قديم. قد يوغلون في الأشياء، بيد أنهم لا ينتهون إلى شيء، فكل المواقف عندهم عبث في عبث، ولا يوجد شيء مهما كان نفيساً، يستأهل أن تضحي من أجله نفسك. بمعنى آخر، تقف هذه الفئة على الضفة المقابلة تماماً لفئة الشعراء الأيديولوجيين.

أما النظر إلى الحداثة على أنها «خروج من الجمعية إلى الفردانية» فهو نظر تشترك فيه فئات عديدة، وليس فئة واحدة. وفي مقدورنا أن نحدد الفروق بين الجمعية والفردانية، فالأولى تحكمها أسس وقوانين وأعراف وتقاليد، أما الفردانية فتبتعد إلى هذا الحد أو ذاك، عن التقيّد بالقوانين والأعراف والتقاليد الجمعية. الفردانية محاولة تحرر، ومشروع توكيد الذات. ولذلك تعمد إلى خرق المألوف واجتراح التراث، ومناوشة الأعراف والتقاليد، فلا غرابة إذا اعتبرت الروح الفردية العمود الفقري لحركة الحداثة. وبمجرد أن تقول «الروح الفردية» يفهم السامع كل السمات السابقة.

ولا يقتصر الخلاف في تحديد الحداثة على الآراء الفئوية والمدارس الأدبية، بل تجد من الاختلافات والفروقات بقدر ما تجد من الأفراد، فحتى أنصار المذهب الواحد أو المدرسة الواحدة يختلفون فيما بينهم حول تحديد الحداثة. ولو قمنا نستعرض ونعرض الآراء والمداخلات حول الحداثة، سواء في الفئات أو الأفراد، لما انتهينا أبداً.

***

يتساءل الجوال بين الآراء المختلفة والمتباينة والمتضاربة عن الحداثة، لماذا لم يثمر كل ذلك عن «قاعدة» يستريح إليها القاريء؟ لماذا فتحت «الحداثة» باباً للمناقشات والمجادلات والخصومات، من العسير جداً إغلاقه؟

إن ذلك يرجع إلى طبيعة الحداثة ذاتها فهي «ظاهرة» أو «حالة» أو «وضع» أو شيء من هذا القبيل. وحتى نكون أشد وضوحاً نقول إن الحداثة تنجم عن «وضع»، عن «صيغة»، عن «ظرف»، وهي موقف فوضوي من هذا الوضع. وكلمة فوضوي هنا مأخوذة بمعناها الفلسفي، لا بمعناها الدارج. أي عدم الاستسلام لما هو سائد، والبحث عن القانون

لماذا فتحت الحداثة باباً للمناقشات والمجادلات والخصومات من العسير جداً إغلاقه؟

حداثـة

الـذي لا قانون بعده، عن الضروري الذي لا يمكن الاستغناء عنه. فالسائد يمثل «الواقعي» والحداثة تمثل «العقلي» أو المنطقي الذي يحاول أن يعبّر عن الصيغة المثلى من العلاقات. فالمنطقي في هذه الحالة يجب أن يكـون أرقى من الـواقعي فلا ينصاع لوجوده، ولا يعتبر كينونته الصيغة النهائية للوجود. وعنـدما ينصاع العقلي للواقعي ينتفي فعل الحداثة. فالحداثة فعل فوضوي متمرد على ما هو واقعي من أجل البحث عن صيغة أقرب إلى القانون الذي ما بعده قانون.

قلنا من قبل إن الحداثة تنجم عن «صيغة» أو «وضع» أو «ظرف»، فما هذه الصيغة التي تنجم عنها الحداثة؟ وهل هناك صيغة لا تنجم عنها حداثة؟

الصيغة التي تنجم عنها حداثة هي الصيغة التي لا يستسلم فيها العقلي للواقعي. أما الصيغة التي يذعن فيها العقلي للواقعي فهي الصيغة التي لا تنجم عنها حداثة.

فالحـداثـة فعـل شمـولي من جهة، وكوني من جهة ثانية. والمقصود بشمولية الحداثة أنها لا تقتصر على جهة معينة وتهمل الجهات الأخرى. إنها تشمل كل نواحي الحياة تقريباً. وقد لاحظت، بموجب اهتمامي، أن الحداثة لا يمكن أن تقتصر على الشعر وتترك بقية الأنواع الأدبية، ولا يمكن أن تنحصر في الأدب وتغفـل العـادات والتقاليد والمأكل والمشرب والمسكن. وهي فعل كوني ما إن تنشأ وتفعل فعلها في مكان حتى تنتشر سريعاً وتعمّ في كل الأرجاء.

لكن الحداثـة ليست فعلاً انقلابياً أو ثورياً. لأن ما هو واقعي ليس مناقضـاً كل المناقضة لما هو عقلي. إن عقلانية الواقع تسوغ وجود هذا الواقع، ولكنها عقلانية ناقصة، فيأتي فعل الحداثة ليتابع البحث عن قانون أمثل، إن صحّ القول.

قد يكون كلامنا باعثاً على الاستنتاج التالي: بما أن العقلي يظل دائماً في حالة من عدم التطابق الكامل، فإن الحداثة فعل أبدي لا يتوقف. وهي تتجلى في كل العصور. مثل هذا الاستنتاج لا يميز بين الحديث والجديد. فالجديد يتخلق في كل يوم، في كل لحظة. اذا أقمنا بيتاً وفق الطراز السائد، فإنه بيت جديد ولا شك ولكنه ليس حديثاً. الحديث هو ما كان فيه، هنا أو هناك، شيء يرنو إلى الشكل الأمثل أو يتطلّع إلى أن يكون أكثر انسجاماً مع القانون الأعلى. إن كل قصيدة كان ينظمها حافظ ابراهيم كانت تعتبر جديدة، ولكن تراث حافظ ابراهيم كله ليس فيه شيء من الحداثة. بينما الأمر يختلف لدى أحمد شوقي، لأن في تراثه شيئاً من الحداثة، أي خروجاً عن قاعدة الانصياع الكامل للواقعي.

لكن الاستنتاج السابق يشتمل على شيء من الحقيقة، وهي أن الحداثة ليست فعـلاً فجائياً، فعدم انصياع العقلي للواقعي لا يكون عن طريق الضدية والمناقضة الشاملة، فالواقعي يتضمّن شيئاً من العقلي ولا يتجافى عنه.

ويسوقنا الكلام إلى التساؤل: إذا كان الحديث لا يتخلق كالجديد، ولا يوجد في كل العصور، فهل هناك عصر حديث وعصر غير حديث؟ وهل العصر الحديث يظل حديثاً أبد الآبدين، أم أنه بالتالي سوف يعتبر عصراً تقليدياً، بالقياس إلى العصر التالي؟

لن ندخل في لغط المجادلات اللغوية، فنميز بين الحديث والجديد عن طريق اللغة، أي لغة، بل ننظر في السياق الفعلي. إن الجديد هو وجود ما لم يوجد من قبل. إن تشييد منزل وعمل جديد كل الجدة، سواء أكان هذا المنزل على الطراز القديم أم لم يكن. أما المنزل الحديث فهو ما كان فيه شيء أكثر تطلعاً الى القانون الأمثل.

بهذه النـظرة يمكن أن نفرق بين الحداثة والجدة والتقليعة. فالحداثة خرق لما هو قائم من أجل ما هو أكثر عقلانية. والتقليعة خروج هامشي لا يمس الجـوهـر والقـانون الأساسي. أما الجديد فكل ما لم يكن له وجود سابق. لذلك نستطيع القول إن كل حديث يعتبر جديداً، وليس كل جديد يعتبر حديثاً. أما التقليعة فهي الجديد وقد أرهقته هوامش نافلة.

* * *

حاولنا في هذا الحديث النظري أن تكون الأحكام شاملة، لا تنحصر في ميدان دون آخـر، ولا تختص بالأدب دون الزراعـة ولا بالشعر دون الصنـاعـة. فالفـلاح الـذي يحرث الحقـل في كل موسم يقوم بما نسميه «الجديد» والموسم الناتج هو الموسم الجديد. أما عندما يجعل في محراثه شيئاً يسرع من عملية الحراثة فاننا نطلق على عمله اسم «الزراعة الحديثة». و«الحـداثـة» تعني خرق القـانـون السـائـد من أجل قانون أكثر شمولا وجوهرية. وما أن تظهر الزراعة الحديثة حتى تنتشر وبسرعة فائقة في كل الأصقاع المجاورة.

بيد أن هذه الزراعة الحديثة لا تعني نهاية المطاف، بل انها مدخل نجد فيهـا الكثير من المحاولات ضمن إطار الحداثة، ولا يمكن لمحاولة من المحاولات أن تتصف بالحداثة ما لم تقم بخرق المألوف الى ما هو أعم وأشمل.

ولكن ماذا لو ان هذا الفلاح زخرف مقبض المحراث ووضع باقة من العشب على خشبة النير وجعل عقداً من الخرز الأزرق في رقبة كل ثور؟ إنه في هذه الحالة لا يقوم بشيء جوهري، وما عمله سوى تقليعة من التقليعات التي تأتي وتذهب بسرعة، تماماً مثل طريقة تلوين أظافر السيدات أو طريقة تقليمها.

يمكن أن نقدم الكثير من الأمثلة العملية في شتى الميادين، وهي لا تختلف عن ميدان الفكر. فأي نشاط فكري أو فني يعتبر جديداً لأنه لم يكن له وجود سابق، ويعتبر حداثة عندما يخرق السائد الى ما هو أعم وأشمل وأدق، ويعتبر تقليعة عندما يهتم بالنوافل.

ان الحداثة نمط امتدادي. والنمط الامتدادي هو النمط الذي يتخلص من نوافله وأعراضه المرهقة في سبيل اكتساب ما يمكنه من الاقتراب أكثر فأكثر من القانون الأعم والأشمل والأكمل. فالحداثة فعل وليست صفة ثابتة. ومن معالم الفعل انه يتخلص مما يعوق فاعليته ويسعى الى ما يزيد من هذه الفاعلية.

عنـدما نلجأ الى مثل هذه الأحكام والأمثلة نسعى بالطبع أن تكون شمولية الى أبعد حد. ولكن لو تعمقنا فيها أكثر فأكثر لوجدنا أن فيها الكثير من التعرجات والفروع، وبعض الاستثناءات والعديد من التداخلات والتشابكات، فالأمور ليست بهذه البساطة التي تظهر في النظرة الشمولية.

وقـد تساعدنا اللغة هنا في تحديد معنى الحداثة. والكلمة التي نراها مقابلة للحداثة هي الرثاثة، مثلما أن كلمة قديم مقابلة للجديد. فالرثيث هو البالي الذي تخطاه الزمن. الرثيث ما لا يمثل القانون الأمثل والأسلوب الأفضل على عكس الحـديث الـذي يمثل تقدما (ليس على الصعيد الاخلاقي أبداً) أقرب الى القانون الأشمل. والرثيث قد يكون موضوعاً قيد الاستخدام في العصر الحاضر. فلا علاقة للزمن بالحديث والرثيث، قد تظهر محاولة جديدة من حيث الزمن ولكنها قديمة من حيث النمط ◁

لا يمكن أن تقتصر الحداثة على الشعر وتترك بقية الأنواع الأدبية ولا يمكن أن تنحصر في الأدب وتغفل نواحي الحياة الأخرى

والاسلوب. وقد يكون الحديث قديماً جداً (لأنه قريب الى القانون الأمثل) وقد يكون الرثيث معاصراً (لكنه محدود لا يستطيع ان يكون شمولياً لأنه يمثل الوجه المتخلف للقانون الأشمل) فالزمن في مسألة الحديث والرثيث يتنحى جانباً ولا يدخل في الحساب أبداً.

لم نستطع أن نتجاوز الحدود التي وصلت إليها الحداثة الأولى وما زلنا نلجأ إلى استلهامها

* * *

إذا سلمنا بما تقدم سهل تصنيف عصور الحداثة وتمييزها من عصور الرثاثة، فالقانون العام الذي وضعناه يبيح لنا مثل هذا التمييز. وسوف نعيد هنا صيغة القانون العام للحداثة: الحديث هو كل ما استطاع أن يقترب من القانون الأمثل أكثر من غيره، والحداثة هي فعل شمولي كوني تخترق المألوف والمعتاد سعياً وراء تحقيق مقاربة أفضل للقانون الأمثل.

سوف نوجز هنا ما فصلناه في كتابنا «الحداثة عبر القرون»، ايجازاً شديداً.

لم تتجل الحداثة طوال العصور السابقة إلا مرتين في مكانين متقاربين وزمانين متباعدين. المرة الاولى تجلت الحداثة في اليونان القديمة، وأطلقنا عليها «الحداثة الزراعية». وكان ذلك قبل الميلاد بعدة قرون، والمرة الثانية تجلت الحداثة في القارة الأوروبية، وكان ذلك بعد الميلاد بكثير من القرون، وأطلقنا عليها «الحداثة الصناعية».

الحداثة الأولى ظهرت في اليونان، لأن قدامى الأغريق لم يستسلموا لمجرى السائد والمألوف. لقد تتلمذوا على أيدي الشرقيين، من سوريين ومصريين بالدرجة الاولى، الى جانب بقية الشعوب والحضارات. بيد انهم، ولأول مرة في التاريخ وقفوا في وجه فوضى الاسطورة، فجعلوا لها منطقا خاصا من جهة ومنحى انسانيا من جهة ثانية. كانوا يأتون بالاله الشرقي ويجردونه من مظاهر الحيوانية ويعيدون اليه المحيّا البشري والجسد الانساني، فليس لديهم أي اله يحمل بين كتفيه رأسا وحشيا. قد يكون وجهه قبيحا مثل هيفستوس (فولكان) ولكنه وجه انساني. وقد جعلوا العلاقات بين الالهة كالعلاقات بين البشر تقوم على التآلف والتخالف والتفرقة والتحالف، والرضا والغضب. وكما تجد العلاقات بين الناس تجدها بين الالهة، فهم يأكلون ويشربون ويعربدون ويخونون زوجاتهم. وكما تجد في الأرض تناقضات وعلاقات غريبة، كذلك تجد في جبل الاولمب، ففولكان القبيح جدا يتزوج فينوس ربة الجمال... وزيوس يزوغ من وجه زوجته هيرا بعد أن خانها... الخ.

فإدخال المنطق في الاسطورة فعل حداثي كبير جعل دراسة الاساطير لا تختلف عن دراسة الناس ونفسياتهم. والصيغة التي أدت الى فعل الحداثة هي الصيغة الوثنية القائمة على التعددية والحرية. وقد وصلت هذه الصيغة الى أرقى درجاتها لدى قيام المدن/ الدول التي تختلف في تخطيطها ونمط حكمها وسياستها عن المدن/ الدول في الشرق. لقد شيدت المدينة في الشرق حول المعبد الذي يجاور القصر. ويحيط بهما الجند والعسكر، ثم تأتي الدور وبيوت السكن، ثم الأسوار والحرس، بينما شيدت المدينة الاغريقية بعيدا عن المعبد، وليس من الضروري أن يتوسطها القصر. ولم يكن هناك اي جند يقومون على حراسة الحاكم، كما أن الحاكم لم يكن ربا ولا إلهاً.

هذا الوضع للمدينة/ الدولة عند الاغريق أدى الى قيام الصيغة الوثنية التي أسقطت القداسة عن الملوك والآلهة، ففتحت بذلك باب حرية الفكر، في حين لم تستكمل الوثنية صيغتها في الشرق، مما جعل القداسة تشمل الملوك والكهنة والقواد وغيرهم. وقد ظهرت الوحدانيات الشرقية قبل أن تستكمل الوثنية صيغتها، فاعتمدت على المقدس والمدنس في الدرجة الاولى، وظهرت قوائم التحريم والتحليل، وصار القادة والملوك يقيمون المؤسسات التي تحمي القداسة، وصار الحاكم يتمتع بهالة كارزمية تفرض فرضاً.

واستكمال الوثنية صيغتها في اليونان جعل الأغريق ينظرون الى الشعوب المحيطة بهم نظرة دونية، فيسمونهم البربر أو الهمجيين، نظرا لتخلفهم في الفكر والمسلك والتنظيم. وكانوا يعاملون العبيد كما تعامل الآلات لأنهم متخلفون عقلاً وتصرفاً. والتصنيف الذي قدمه افلاطون في «الجمهورية» يعكس موقف الاغريق من الفكر. فالفلاسفة أرقى المواطنين اما القادة والعسكر فيحظر عليهم التدخل في السياسة والتوجيه، ويعزلون في ثكنات خاصة.

لكن هذه الحداثة التي ظهرت من الصيغة الوثنية كانت حداثة زراعية، أي حداثة تأملية انخفض فيها مستوى النشاط العملي. فالمفكر اليوناني (الفيلسوف أو الشاعر أو الدرامي أو المؤرخ) يبحث في حياة الآلهة وسلالاتهم ومفهوماتهم وخلق الكون أكثر مما يبحث في مواجهة الطبيعة. كان الأغريق يعرفون أنساب الآلهة أكثر مما يعرفون أنسابهم. بمعنى آخر كان تفكيرهم مجرداً الى درجة بعيدة، ولكنه كان منطقيا الى درجة بعيدة ايضا. وهذا التجريد لا يعني انه لا يمس الواقع، بل يعني ان العالم الزراعي الذي كان نشاطه العملي مقتصراً على المواسم، كان من البساطة بحيث لا يستوجب ذلك الاهتمام الذي أولي للآلهة وأصل الكون والانسان والحيوان والنبات. وهذا ما يظهر واضحا في مسرحياتهم وألعابهم وأشعارهم.

وربما ظن القاريء ان جميع الأغريق كانوا على هذه الشاكلة، أي يولون وجوههم شطر الثيوغونيا والأولمب. كان هذا تياراً عاماً غالباً. لكن لو نظرنا في مذاهبهم الفلسفية والادبية لتبين لنا ان الصيغة الوثنية هي صيغة تعددية، ظهرت فيها كل المذاهب، فظهر مذهب الشك الى جانب مذهب اليقين، والمذهب المادي الى جانب المذهب الروحي، والمذهب الاباحي الى جانب المذهب التحريمي، والمذهب الصوفي الى جانب المذهب الدنيوي، من غير أن يحاول مذهب من هذه المذاهب أن يطغى على غيره بالقوة والعنف أو أن تقوم مؤسسة مدنية بفرضه فرضا.

هذا النشاط الذي قام به الاغريق سميناه الحداثة الاولى او الحداثة الزراعية. وما زلنا حتى الآن نلجأ الى استلهامها، ولم نستطع ان نتجاوز الحدود التي وصلت اليها (طبعا في الأدب والمسرح والفلسفة والشعر، وليس في التجارة والصناعة والصواريخ ووسائل الاعلام الضخمة...) وهذا يدعم رأينا في أن الحداثة تظل حداثة بعيدا عن الاحصاءات الزمنية، لأنها، في نهاية التحليل، خطوة نحو ما هو أمثل وأكمل وأشمل.

* * *

استمرت الحداثة الاولى في فعلها طوال بضعة قرون تقريبا، الى ان ظهرت الوحدانية المسيحية في الشرق، وما كان لوحدانية ان تظهر الا في الشرق، حيث لم تستكمل الوثنية صيغتها، ولم تتخذ كامل أبعادها كما لدى الاغريق. وقد تمكنت هذه الوحدانية من التسرب الى الغرب والانتشار في الطبقات الدنيا من عبيد وجنود وخدم وحراس قصور، حتى ان الامبراطور قسطنطين وجد نفسه يقود جيشا من الوحدانيين المسيحيين، فأعلنها ديانة رسمية، وبذلك تحولت الدولة الى مؤسسة تخدم وتستخدم الوحدانية المسيحية، فتفرضها فرضا، مما جعل القداسة والدناسة دستورا واحدا تحظر مخالفته، ومما جعل الصيغة الوثنية تتراجع تراجعا شبه نهائي في أواخر القرن الخامس، وحلت محلها الصيغة الوحدانية المسيحية التي دشنت فاتحة العصر الوسيط في حوض البحر المتوسط، عصر سيادة الوحدانيات، وهو العصر الذي بات رمزاً لكل ما هو راكد جامد متخلف. ولم تقدم الوحدانية أي مظهر من مظاهر الحداثة، بعد أن عملت على سيادة الايمانية والتسليمية وأسهمت في خلق الشخصيات الكارزمية، حتى صار الملك

ممثلا للرب على الأرض .

من أهم مفرزات الوحدانية التقديس والتدنيس والتحليل والتحريم، وهي مفرزات ايمانية ان تحول التقديس الى عصمة وتحول التدنيس الى إدانة، فدخل حوض البحر الابيض المتوسط في عصر المحظورات والممنوعات المادية والمعنوية، واقتصرت الفلسفة على خدمة المؤسسات الوحدانية، باستثناء بعض الاصوات القليلة التي قمعت بعنف وشدة نادرتين .

لسنا معنيين هنا بتلمس آثار الصيغة الوثنية في الفكر الوسطوي، طالما ان المحاولات كلها انصبت على قمع كل مظاهر هذه الصيغة . وما فائدة استخدام المنطق اليوناني اذا كان الهدف خدمة المؤسسات الوحدانية وليس تجاوز ما هو قائم سعيا وراء ما هو أفضل وأمثل؟ وعندما نستل الحرية من الصيغة الوثنية، لن يبقى فيها شيء يجدي .

قلنا من قبل إن عمومية النظرة تخفي الكثير من الحقائق في بعض الاحيان . والحقيقة أن الصيغة الوثنية وجدت ملجأ لها في بيزنطة، فكمنت فيها مع ما بقي من آثارها . وقد كان لها نشاط الى هذه الدرجة أو تلك . ولولا بيزنطة لما كان هناك ما نطلق عليه « العالم الحديث » فقد احتفظت بالمؤلفات والآثار الوثنية، أو بالأحرى احتفظت بما بقي من هذه الآثار الوثنية . ولكن بيزنطة كانت محاوطة بالوحدانية المتشددة شرقا وغربا، مما أجهض كل المحاولات الساعية الى اعادة الصيغة الوثنية . وقد بلغت الحماسة للصيغة الوثنية الى حد أن رئيس أساقفة القسطنطينية، جمستوس بليثو، بعد أن زار الشرق والغرب، وحرصا على التراث اليوناني طالب بعبادة اله واحد أحد هو زيوس، كبير البانثيون اليوناني، والابقاء على جميع الآلهة الآخرين، بغية اعادة النشاط اليوناني والعالمي الى سابق عهده، بعد أن حدث منه الوحدانيات الجديدة الى درجة كبيرة . وقد توفي بليثو قبيل سقوط القسطنطينية بثلاث سنوات . ولا شك أن بليثو لم يكن يعمل وحده من اجل اعادة الصيغة الوثنية . ان التماس المباشر لرجال الدين في بيزنطة مع التراث اليوناني جعل لهم موقفا يختلف كل الاختلاف تقريبا عن الوحدانيين الآخرين في الأقطار الاوروبية، حيث وصلت الوحدانية الى حد تشكيل محاكم خاصة سميت « محاكم التفتيش » .

***

كل المحاولات التي تشبه محاولة بليثو باءت بالفشل، وظلت الحداثة مغيبة عن حوض البحر الابيض المتوسط طوال العصور الوسطى . وعندما استطاعت الوحدانية التركية أن تدك حصون القسطنطينية، وجهت ضربة أليمة الى بيزنطة . ولكن بيزنطة المنكوبة قدمت للعالم الاوروبي أعظم هدية يعرفها التاريخ وهي مؤلفات اليونان والرومان وتراثهم الوثني الذي حمله علماء بيزنطة المهاجرون الى الاقطار المجاورة، وايطاليا على وجه الخصوص، هربا من الوحدانية التركية المنتصرة .

ليس غريبا أن تبدأ النهضة الايطالية، ثم منها الأوروبية، في أعقاب سقوط القسطنطينية . فقد كان التراث اليوناني أشبه بلمسة سحرية ذهبية أيقظت العقول والنفوس . وهنا يمكن أن نسأل: لماذا لم يستطع التراث الوحداني أن يفعل ما فعله التراث اليوناني، مع ان الأول أنتج من الآثار الشيء الكثير؟

الجسد الانساني ينشد الحرية دائما . والحرية التي تبدو لنا مطلبا ذهنيا مجردا هي في نهاية التحليل، حرية ينشدها الجسد . ان حرية الفكر تدل على مستوى رفيع من التقدم حققه الانسان . ولكن حرية التفكير مطلب من اجل تحرير الجسد وتلبية مطالبه . ان كل الدعوة الوحدانية المسيحية تنحصر في تحرير الجسد وتلبية مطالبه، ولكن في عالم غير هذا العالم الذي ختمت عليه بالادانة، وبأنه عالم الفساد والشرور، وأن على الانسان أن يتألم ويزهد في هذا العالم، ليحيا في العالم الآخر حياة النعمة . وقد مست هذه الدعوة شغاف كل المتألمين والمعذبين مما جعل الدعوة تنتشر سريعا، مثلما انتشرت فيما بعد الوحدانية الشيوعية التي وعدت بتحرير الانسان في هذا العالم وليس في العالم الآخر . ولكن مثل هذه الدعوات تحمل في ذاتها تناقضها وتضع بيدها حجر عثرتها، فالوحدانية تتناقض كل التناقض مع الحرية . إن وحدانيتها تحول دون تحقيق وعودها، فلا حرية مع الوحدانية . وعندما يتبين الانسان أن ما آمن به يحول دون ما هدف اليه، يميل الى الأخذ بما يراه أقدر على تحقيق حريته . لذلك نجد النهضة الأوروبية حاولت اعادة الصيغة الوثنية التعددية، فقد وجدت فيها التعبير الأكمل لحرية الانسان فكرا وجسدا . وهنا تبدأ الحداثة الثانية . وبدايتها كانت على شكل مساومة بينها وبين الوحدانية، ولم تظهر بشكل واضح إلا بعد أكثر من قرنين من النهضة الأوروبية التي تشكل البداية فقط .

في القرن الثامن عشر ظهرت المشاريع الكبرى التي حاولت أن تحلّ محل الوحدانية . ومع ظهور المشاريع الكبرى ظهرت الحداثة الثانية، أي الحداثة الصناعية، ومع وضوح هذه المشاريع في القرن التاسع عشر اتضحت الحداثة الصناعية بكل مذاهبها وتشعباتها: من كلاسيكية جديدة (وهي عودة الى التراث اليوناني) ورومانسية وطبيعية انطباعية ورمزية وتعبيرية وسيريالية . . . ويمكن تلخيص مطالب الحداثة الصناعية بمطلب واحد هو تحرير الإنسان ليس فقط من الوحدانية، بل أيضاً من المشاريع الكبرى التي تبين أنها مشاريع ساحقة للإنسان .

كانت الحداثة الأولى زراعية تركض وراء الأصول . . . أصول كل شيء، لذلك توهّجت فيها الفلسفة والآداب أكثر من أي شيء آخر . وهذا شيء ناجم عن طبيعة العلائق الزراعية حيث تكثر الآلهة والأرباب والرسل والأنبياء والأبطال . والآلهة التي تبدو لنا اليوم جزءاً من معتقد سخيف، ليست سوى محاولة للبحث عن أصول الأشياء: المادية والمعنوية . وميزة الإغريق أنهم أدخلوا المنطق في هذه العملية، فغدت الأساطير نسخة عن المشكلات الواقعية للإنسان . أما الحداثة الثانية، الحداثة الصناعية، فعلى الرغم من سعيها إلى إعادة الأسطورة باعتبارها تمثل عمقاً إنسانياً، فقد حكمت على الآلهة بالموت . . بل نجد آخر مذاهب الحداثة يعلن موت الإنسان (ميشيل فوكو) . ولكن لا نرغب في أن يفهم القاريء من كلامنا أن هناك مذهباً واحداً للحداثة . إن لها الكثير من المذاهب، فهي في الأصل قائمة على التعددية . وقد تبدو الحداثة الثانية كأنها لا تمت بصلة إلى الحداثة الأولى بسبب الظروف الصناعية وقيام المشاريع الكبرى . والواقع أن الحداثة الصناعية ليست سوى إعادة الصيغة الحداثية الأولى، في ظروف ضاغطة من التراكم الحضاري القاتل، مقابل ظروف الحياة الزراعية في الحداثة الأولى . ونلاحظ أن المحاولة الأكثر قرباً من الحداثة الأولى هي محاولة النهضة الأوروبية . وربما كان للمدن / الدول التي ظهرت في عصر النهضة الدور الكبير في هذا الصدد . وقد كانت الدعوة الى الصيغة الوثنية واضحة كل الوضوح لدى رجال النهضة . ولكن قيام المشاريع الكبرى والمدن الضخمة والصناعة الجبارة فرض على أبناء القرن التاسع عشر موقفاً يختلف عن موقف رجال النهضة الأوروبية . إن الظروف الصناعية عدلت الكثير من الصيغة الوثنية للحداثة الزراعية، ولكنها أبقت على نواتها الأساسية . أما النواة الأساسية التي أبقت عليها فهي إسقاط القداسة عن كل شيء . لم يعد هناك شيء خالد قدسي أبدي لا في عالم الفكر ولا في عالم المادة . لكن التعديلات التي دخلت على الصيغة الوثنية كثيرة لأن الإطار الزراعي القديم انتهى، وحلّ محله الإطار الصناعي الضاغط . في الإطار الزراعي لم تكن هناك مواجهة شرسة مثل المواجهة التي فرضتها الظروف الصناعية . لقد اشتدت وطأة المواجهة حتى أنه لم يعد يتاح للإنسان أن ينظر إلى أبعد من الأشياء القائمة التي جرفته معها وجعلت منه شيئاً من جملة الأشياء، بل لعله الشيء الأشد إهمالاً . صحيح انه خالق الأشياء، ولكنه

الحداثة الأولى محاولة للبحث في أصول الأشياء المادية والمعنوية والحداثة الثانية ليست سوى إعادة الصيغة الحداثية الأولى

عبدها المسحوق، فلا عجب إذا حكم على نفسه بالبوار والموت.

ولا تزال مهمة الخلاص من الوحدانيات قائمة. فالحداثة اليوم تواجه وحدانيات متعددة ومختلفة وإن كانت تنتهي الى نتيجة واحدة. ففي العالم الصناعي الغربي تواجه الحداثة وحدانية المشاريع الكبرى التي تسعى إلى إلحاق العالم بعجلتها. وفي العالم الشيوعي تقوم وحدانية عقائدية متشددة، لا ندري حتى الآن مدى جدوى المحاولات الجارية لتصحيح مسار مجتمعاتها. وفي العالم الثالث يبرز القادة العسكريون أو السياسيون أو الدينيون كممثلين لوحدانية كارزمية صارمة. وحتى في البلدان التي تطوّرت فيها اللعبة الديمقراطية نلاحظ أن الإنسان يظل ملحقاً بالمشاريع الصناعية. والمشاريع الكبرى، صناعية كانت أو غير صناعية، هي مشاريع وحدانية لا تقل في وحدانيتها عن الوحدانيات الأخرى من سياسية ودينية وعقائدية.. الخ

وعلى هذا يمكن القول إن الحداثة الصناعية أو الحداثة المعاصرة هي محاولة استعادة الصيغة الوثنية للحداثة الزراعية، في ظروف جديدة أهم ما يميزها الصخب والسرعة والاكتظاظ. وهذه الصفات تقف تماماً في الضفة المقابلة لصفات ظروف الحداثة الزراعية. أما القاسم المشترك فهو إسقاط القداسة عن كل شيء، فلا العروض ولا القوافي، ولا الأوزان والإيقاعات والكلمات والتصريحات، ولا العقائد والأفكار والمذاهب والآراء، ولا العادات والتقاليد والطقوس والممارسات، ولا الأحزاب والكتل والفئات والمجموعات والأفراد، ولا الأنظمة والقوانين والدساتير، ولا المكان والزمان والشهور والأيام تحظى بأي قدسية. لقد تغير مفهوم الحداثة للتاريخ تغيراً كبيراً عن المفهوم التقليدي، إذ لم تعد الحداثة ترى في التاريخ أي رأس كبير، بل على الضد من ذلك، صارت ترى أن الرؤوس الكبيرة هي المسؤولة عن الوحدانيات المدمرة. إن رأساً كبيراً واحداً قد يجمد الأوضاع قروناً وقروناً، ويغدو من العسير الخلاص من وحدانيته الكارزمية، ولعل البيريسترويكا من أبرز المحاولات الحديثة للتخلص من سطوة عقائد الرؤوس الكبيرة. وقد وصلت الحركة في فضحها للممارسات الوحدانية السابقة حتى ثلاثينات هذا القرن، وعندما تصل الى العشرينات، لن يبقى للرفاق العقائديين أي رأس كبير يلجأون إليه تدعيماً لنزعتهم الوحدانية. إن كل ما فعلته البيريسترويكا هو «إعادة الصوت الآخر» الذي ظل مقموعاً ثلاثة أرباع قرن تقريباً. وهي بذلك إنما تعيد الظروف الملائمة لانطلاق مختلف تيارات الحداثة. وسماع الصوت الآخر من أبرز سمات الصيغة الوثنية للحداثة الزراعية، ومن المحال أن توجد حداثة حيث لا يوجد الصوت الآخر. وهذا مبدأ من صلب المبادىء الأساسية للديالكتيك، أي ديالكتيك: يوناني - هيغلي - ماركسي - فرويدي - يونغي. فلا يمكن أن يتحقق التطور والتقدم بقطب واحد. إن القطب الواحد الذي يسكت الأقطاب الأخرى هو إعلان وصاية (سواء كانت هذه الوصاية على شعب بكامله أو على عروض الخليل) من جانب واحد على الجوانب الأخرى. والوصاية ليست أكثر من عقد إذعان يفرضه القوي على الآخرين قسراً. فهو وصي على السلوك والممارسة والعادات والتقاليد والأفكار والآراء. إنه وصي حتى على الكلمات.. والأحلام أيضاً. وتتجلّى هذه الوصاية في كل الميادين، ولا استثناء.

ومن هنا كان تشديدنا وتأكيدنا أن الحداثة ليست مذهباً أو عقيدة أو مدرسة واحدة، ولا يمكن أن تنحصر في مذهب أو عقيدة أو مدرسة. الحداثة هي الوضع المناقض تماماً للوحدانية، أي وحدانية، أدبية كانت أو غير أدبية، عقائدية أو غير عقائدية. فحتى المنزل الذي يفرض فيه الأب عقد الإذعان، لا يعرف الحداثة ولا يستطيع ممارستها إلّا بإلغاء عقد الإذعان المفروض أو التمرد عليه، على الأقل. فالحداثة وضع عام أهم ميزاته أنه وضع تعددي تنجم عنه صيغة تعددية، وهي النواة الأساسية لكل حداثة في أي ميدان.

***

من هذا المنطلق يمكن طرح الحداثة الأدبية. فالحداثة الأدبية عند الإغريق هي تجاوز وخرق لإطار الفكر الزراعي القائم. وإطار الفكر الزراعي القديم يكاد يتلخص أو ينحصر في صورة الراعي والقطيع. فالراعي مسؤول عن القطيع بما يراه، لا بما هو واجب، أي أنه يمارس حقاً فقط. وهو حر في أن يذبح أو يجرح أو يعاقب أو يثيب هذه السائمة أو تلك من القطيع. فهو «المقدس» الذي يحكم «الدنيويين» والعلاقة بين الطرفين هي علاقة المخلوق بالخالق. وقد يتجلّى العطف الكبير في الراعي: كأن يحمي القطيع من الذئاب ويسوقه إلى المراعي وينقذه من المرض والأوبئة. ولكنه يفعل ذلك بنيّة مغرضة، لأنه يعرف تماماً أنه يفقد أهميته إذا فقد قطيعه. أما القطيع فليس عليه إلّا الواجبات.

لنأخذ هذه الصورة ونعممها على مظاهر الحياة: في الأسرة والقبيلة والسلطة نحصل على العلاقات التي كانت قائمة: فالأب في الأسرة، والشيخ في القبيلة، والملك في السلطة، يقومون بوظيفة الراعي. أما البقية فلهم ما للقطيع. وقد انعكس ذلك في الشعر والأدب والفن. وظلّت الصورة قائمة إلى أن توصّل اليونان الى الصيغة الوثنية التعددية، فصار للقطيع حق في المشاركة والإسهام في مجريات الحياة، فظهرت مجالس البلديات ومجالس الشيوخ والنواب، وصارت العلاقات تتحدد عن طريق الاقتراع والانتخابات فتقلصت سلطة الملوك والقادة العسكريين، وصار للشاعر والأديب مكانة مرموقة، فتعددت الأصوات، ودبّت الحركة في الحياة العامة من استفتاءات شعبية وانتخابات واقتراعات، حتى بلغ الأمر حد إجراء القرعة على الناجحين في الانتخابات، منعاً للرشوة وإفساد المقترعين.

عندما ظهرت الوحدانية المسيحية، وهي أول وحدانية شمولية في التاريخ، أعادت الصيغة الوحدانية القديمة، صيغة علاقة المقدس بالدنيويين، مع مزيد من التشدد وإنشاء مؤسسات وحدانية قمعية تشرف على سلامة عقيدة «المؤمنين» إلى أن بلغ الأمر حدّ إنشاء محاكم التفتيش، فغاب الصوت الآخر عشرة قرون عن مسرح الحياة الفكرية.

أما الحداثة الثانية أو الحداثة الحديثة أو الحداثة الصناعية التي استكملت صيغتها في القرن التاسع عشر، فقد حاولت إعادة الصيغة الوثنية التعددية، لا للوقوف في وجه الوحدانية المسيحية فقط، بل أيضاً للوقوف في وجه المشاريع الكبرى التي حاولت أن تحلّ محل الوحدانية المسيحية كالمشروع القومي والوطني والكوسموبوليتي والاقتصادي والسياسي. ولعل المشروع الضخم الذي قدمته الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر، يعتبر مشروعاً رائداً يكشف المحاولات الجديدة لإحلال المشاريع الكبرى محل الوحدانية الدينية.

***

هذه خلاصة وجيزة للإطار العام الذي يجب أن تدرس فيه الحداثة الشعرية والأدبية. وإذا فات الباحث مثل هذا الإطار فإنه يظل يتخبّط في فرعيات الحداثة الأدبية وهوامشها، كأن يحدثنا عن «التطورات» العروضية والأوزان الخليلية و«الثورة» على رتابة القوافي و«التغييرات» التي طرأت على «الصورة الفنية»، وغير ذلك مما بات معروفاً ومألوفاً. ولا يعني هذا أن الجهود التي بذلت في هذا المنحى نافلة، بقدر ما يعني أن هذه الجهود تكون أجدى لو أنها تمت ضمن إطار عام شامل □

◆

من المحال أن توجد حداثة حيث لا يوجد الصوت الآخر

◆

حنا عبود: كاتب من سورية، يكتب الدراسة الأدبية والنقد الأدبي، له ستة كتب نقدية مطبوعة، منها: «المدرسة الواقعية في النقد الأدبي الحديث». «واقعية ما بعد الحرب». «المزوجات الكبرى وأثرها في الأدب العربي».



قصيدتان

ابراهيم نصر الله

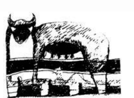
شاعر من فلسطين، له خمس مجموعات شعرية، ورواية واحدة بعنوان «حمى البراري». وتصدر له قريباً رواية ثانية بعنوان «عو».

◄ ١. جموح

■ خارجٌ عن تعاليم هذي الكتبْ
عن وصايا الشريط الطويل
وعن أغنيات خشبْ
عن ظلال أبي
عن دروس الحساب
وما لقنتْه الفجيعةُ للناي
عن زرقة شربتْها السُّحبْ
عن مواعيدَ معزولةٍ بالبلادة
عن خضرةٍ ظلّها جمرةٌ
عن جدائلَ موثقةٍ بالحديد
وعن طعنةٍ
وجراء تشُبْ
خارجٌ عن ترهل هذا القمر
عن رؤى تتثاءب عند الممر
عن خيولٍ مكبلةٍ
عن غَجَرْ
قايضوا شمسَهمْ بالذَّهبْ
خارجٌ
حيثُ لا فرقَ يبقى هنا
بين من يتساقطُ أو من يثِبْ
خدعتْنا مقاعدُنا المدرسيّةُ
لم تعدُ النارُ ناراً وتلك الجنانُ جناناً
سوى في الكتبْ
سأصرخُ مثلَ الوعولِ الجريحة
في طرقٍ من رصاص
تدكُّ خطاها القذائفُ..
والرعدُ.. بالرعبْ.
سأصرخُ في الريح مثلَ غصونٍ
تجرّدها النارُ من روحها
وسيوفٍ علاها حريرٌ
غناءٌ علاه الطَّربْ
سأدخلُ مع روحيَ الآن حربْ
وألقي بها في مهبّ الذنوب
المُعدَّة للصالحينَ هناك
ويرتعُ فيها هنا جنزالٌ
ويرتعُ ربْ
سأحيا ذنوبي هنا كلَّها
وأخوِّض في جنتي الأرض
مثلَ حريقٍ عجولٍ
سيبتدىءُ الآن فصل اللعبْ
وأركض عبرَ الشوارع أصرخُ:
يا محسنينْ:
للهِ ذَنْبْ!
للهِ ذَنْبْ! □

◄ ٢. العشاء الأخير

■ أناديكِ.. هيّا
أنادي فساتينكِ البيضَ
هذا الخفيفَ البسيطَ لأحلام عينيكِ
فوق الرصيف
أنادي جيادَكِ
أنهارَكِ
السمكَ الطائرَ
الشرفات التي لم تُطلَّ علينا
لتنثر أزهارها
الأصدقاء الذين استباحوا قصيدتَنا
وأنادي
أنادي خطى الياسمينة فينا
أنادي الطيور التي سحبت
عرسَها
والرياح التي طعنت خيلها
وأنادي
أنادي الشوارعَ
والضوءَ يأوي إلى صدر أنثى
ليرتفعَ السقفُ سربَ حمامْ
أنادي المدينةَ مهجورةً..
واختبائي هنالكْ
وسط الزّحامْ
أنادي الطوافَ الجميلَ بهذي البيوتْ
أنادي الذي مات سيدتي
والذي لا يموتْ
أنادي عصافيركِ الجارحهْ
أنادي الأكاليلَ.. والأضرحهْ
أنادي رحيلكِ
ها أنتِ
ها هُمْ.. هُنا
ها أنا
لم نعدْ في سماء الطيورِ طيوراً
فهيّا إذن
نأكل الأجنحهْ □



عبـد النبـي اصطيـف



■ على الرغم مما يبدو من تنامي وعينا بوثاقة الصلة بين الأدب والثورة في الحياة العربية المعاصرة، ومحاولة تلمسنا لوجوه هذه الصلة في مختلف جوانب هذه الحياة، فإن المرء يميل الى الاعتقاد بأن ثمة فسحة للتأمل في طبيعة هذه العلاقة حتى يكون طرفاها أكثر فاعلية وإيجابية في تأثيرهما المتبادل فيما بينهما. فكما نريد لهذا الأدب أن يكون أكثر حفزاً وتوجيهاً وتأكيداً لقيم الثورة الحقيقية في المجتمع العربي، نود لهذه الثورة أن تكون أكثر عمقاً وجوهرية في تفاعلها مع جوانب هذا الأدب.

وبالطبع فإن ذلك لا يكون إلا عندما تصبح الثورة منظوراً شاملاً للعالم الذي نعيش فيه، ولحظة مستمرة تحتضن الماضي والحاضر والمستقبل في آن معاً. ومعنى هذا أنها تغدو في حياتنا ممارسة يومية تحفزنا الى إعادة النظر في كل شيء من حولنا، بحثاً عن فسحة للأفضل والأكثر جدوى فيه.

من هنا تغدو إعادة التفكير في الأجناس الأدبية، ويصبح النظر في تحديثها، جزءاً من هذه الممارسة اليومية للثورة من جهة، وتعزيزاً للمنظور الشامل الذي نودّ له أن يحتوي عالمنا من جهة أخرى.

* * *

ينصرف التفكير في تحديث الأجناس الأدبية الى النظر في ثلاث قضايا متصلة فيما بينها اتصالاً وثيقاً.

* وأول هذه القضايا هي ما يمكن أن نطلق عليه جملة الإشكالات والتساؤلات التي تطرحها صياغة كهذه لمشروع تحديث الأجناس الأدبية العربية. فلربما كان بسط الحديث في هذه الإشكالات والتساؤلات يضعنا في موقع أفضل نتبين من خلاله ما ينطوي عليه هذا المشروع بالنسبة للأدب العربي الحديث.

* وثانيها هي ما يمكن أن نسمّه بمسوّغات مشروع تحديث الأجناس الأدبية في عصرنا. بمعنى إن علينا، إذا ما تجاوزنا الإشكالات والتساؤلات التي يثيرها، ان ننظر في دواعي عملية التحديث هذه بشكل عام. وبالطبع فإن المرء مضطر هنا الى مقاربة هذه الدواعي من منظور الأدب العام General Literature ، لأسباب مختلفة سيشار الى بعضها في ثالثة قضايا هذا المشروع، وهي:

* سبل تحديث الأجناس الأربعة العربية. وبسبب طبيعة نشأة معظم هذه الأجناس وتطورها في إطار المواجهة مع الآخر the Other ، وهو في هذه الحالة أوروبا، فإننا مضطرون الى البحث في هذه السبل من وجهة نظر مقارنة Comparative point of view . ذلك أن الأدب العربي الحديث، في استلهامه لهذه الأجناس من التقاليد الأدبية الأوروبية، لم يتعرف إليها من خلال مخططات نظرية شرحت لمنتجيه، ووضحت عناصرها ومكوناتها ووظائفها لهم حتى ينتجوا نسخاً عربية منها. وكما وضحت في مناسبة سابقة:

«لقد تعرف الأدباء العرب المحدثون الى هذه الأجناس الأدبية الأوروبية في اللغات الأوروبية المختلفة التي قرؤوها مترجمة أو بلغاتها الأم ـ تعرفوا الى القصة القصيرة كجنس أدبي له مواصفات معينة من خلال قصص قصيرة لفلان أو لفلان من الكتاب الأوروبيين ترجمت إلى اللغة العربية بصورة من الصور، مباشرة أو عن طريق أخرى، أو قرؤوها بلغتها الأم، أو بلغة أخرى يعرفونها. وكذا الشأن في الأجناس الأدبية الأخرى (كالرواية والمقالة والمسرحية والسيرة والسيرة الذاتية وحتى الشعر الحديث) التي تعرفوا إليها من خلال النماذج، أي من خلال تجسيدات فعلية لهذه الأنواع التي لم يعرفها الأدب العربي الحديث من قبل»[1].

ومعنى هذا أن الانفتاح على الآداب الأخرى سيظل عاملاً يؤخذ بالحسبان عند مناقشة أية قضية تتصل بأدبنا الحديث؟ أي أن المنظور المقارن في مقاربة هذا الأدب ومسائله ضرورة منهجية تقتضيها طبيعته الخاصة به. وبالطبع فإن هذا المنظور سيكون أكثر ضرورة عندما يأتي الأمر الى مسألة تحديث أجناسه المختلفة.

وباختصار شديد، يمكن القول إننا إذا ما استطعنا بداية تجاوز جميع الإشكالات التي يطرحها هذا المشروع من جهة، والإجابة عن جميع التساؤلات التي يثيرها من جهة أخرى، ورأينا ان ثمة سوغات كافية للشروع في عملية تحديث أجناسنا الأدبية العربية، يمكن أن نسلك السبل المقترحة في القيام بهذه العملية التي تتسم بالحساسية الشديدة.

* * *

إشكالات وتساؤلات:

لا بد لنا قبل الشروع في عملية تحديث الأجناس الأدبية، ان

نتبين مواقع خطونا، فمن الضروري أن ندرك تماماً ـ ما ينطوي عليه مشروع كهذا، أو على الأقل، ما تنطوي عليه صياغة له على هذا النحو.

أول ما يمكن للمرء أن يشير إليه في صياغة هذا المشروع هو كلمة «تحديث» التي تستخدم في المعجم العربي الحديث مقابلاً لكلمة «modernization»، والتي تجعل الدارس يتساءل عن طبيعة عملية التحديث. فهل عملية التحديث للأجناس الأدبية جزء من عملية أشمل تستهدف نقل المجتمع العربي بختلف جوانبه من طور الى طور، من القدم إلى الحداثة ـ أم أنها عملية مقصورة على الأدب وحده؟ وعندها كيف نجيز لأنفسنا الحديث عن الأدب والمتغيرات الاجتماعية؟

وكذلك فإن هناك إشكالاً آخر يلح على الناظر في هذه الصياغة هو أن عملية التحديث هذه فيما يبدو عملية خارجية External Process يفترض أن يقوم بها طرف ما خارج الأجناس. بمعنى ان عملية التحديث ستكون نتيجة لجهد ناقد ما، أو كاتب ما، أو موجه ما لعملية الإنتاج الأدبي في المجتمع، وليست نتيجة تطور طبيعي تحكمه طبيعة الأجناس الأدبية ذاتها.

وفضلاً عما تقدم فإن التفكير في **«تحديث»** الأجناس الأدبية يعني أن هذه الأجناس أصبحت **«قديمة»** لا تنسجم تمام الانسجام مع السياق الأشمل ـ الأدبي والثقافي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي ـ للمجتمع الذي تنتج فيه. فهي لا تواكبه بشكل عام، أو ربما لا تواكب جانباً منه. إنها بعبارة أخرى مخالفة له على نحو من الأنحاء. فقد يكون مجتمعنا مجتمعاً حديثاً، أو مجتمعاً في الطريق الى أن يكون حديثاً، أي في طور التحديث، أو مجتمعاً طامحا الى شيء آخر غير ما هو فيه، إلا أنه على أي حال على خلاف بيّن مع هذه الأجناس بدرجة من الدرجات، أو في مستوى من المستويات، أو بوجه من الوجوه. وهذه الأجناس غير حديثة وإلا لما أردنا تحديثها. ونحن نريد تحديثها لأنها استنفدت جزئياً أو كلياً الغرض من وجودها. أو أنها يمكن، كما نأمل، أن تحقق هذه الأغراض على نحو أكثر فاعلية إذا ما خضعت لعملية التحديث هذه.

إن الحافز على عملية التحديث هذه إذن حافز داخلي فيما يبدو. فثمة تغيرات في طبيعة حياتنا الجديدة هي من الأهمية بدرجة تستدعي معها أن نعيد النظر في الأجناس الأدبية ونسعى الى تحديثها. ونحن على درجة ما من الوعي بتلك التغيرات وإلا لما فكرنا في عملية التحديث هذه.

ولكن قد لا يكون الحافز الداخلي هو كل شيء وراء هذه العملية. فنحن نعيش في عالم يتحول بالتدريج الى قرية صغيرة يعرف كل ركن فيها ما يجري في الأركان الأخرى. ونحن نشاهد، ونسمع، ونرى، ونقرأ عن هذه الأركان الأخرى في قريتنا ـ العالم، وربما نحس بعد أن نشاهد، ونسمع، ونرى، ونقرأ عن الأجناس الأدبية في الآداب الأخرى، ان الأجناس الأدبية الممارسة في ثقافتنا العربية المعاصرة أقل تحديثاً مما هي عليه في الثقافات الأخرى، وان علينا لذلك ان نحدّثها حتى تنسجم مع هذا السياق العالمي الأوسع للأدب والثقافة والمجتمع عامة، وتنسجم أيضاً مع السياق الأشمل الخاص بأدبنا وثقافتنا ومجتمعنا، وبعبارة أخرى، إن علينا أن نحدثها حتى تستطيع مواكبة السياق الخارجي / للآخر، مواكبتها للسياق الداخلي الخاص بنا في آن معاً.

إن موضوع عملية التحديث هو الأجناس الأدبية Literary Genres أو الأنواع الأدبية Literary Kinds، والتفكير بتحديثها ينطوي على حقيقة مفادها أن ثمة وعياً كافياً لدى من يفكر في عملية تحديث هذه الأجناس بهويتها، وعياً يشمل نشأتها، وتطورها، طبيعتها ووظيفتها، حدودها ومعاييرها، أعرافها وقوانينها، نُظُمها وقواعدها. بالطبع فإن هذا الوعي ينبغي ألا يقتصر على منتجي الأعمال التي تنضوي تحت هذه الأجناس الأدبية من الكتاب، بل أن يشمل كذلك نقاد هذه الأعمال، مثلما يشمل قراءها أيضاً. والسؤال الذي ينبغي أن نواجهه في مرحلة تبين الخطى التي أشرت إليها هو هل وصل الوعي لدى المبدعين العرب، والنقاد العرب، والقراء العرب بهذه الأجناس الأدبية إلى درجة كافية من جانب، ومؤهلة من جانب آخر لأي منهم للشروع في عملية التحديث هذه؟ هل درجة وعي مستهلكي الأعمال الأدبية التابعة للأجناس الأدبية المختلفة كافية لتفهم عملية التحديث وتقبلها خاصة وأنهم المعنيون بهذه الكتابة، وهم الذين يموّلون في النهاية عملية الانتاج الأدبي، وعصرنا عصر القاريء منذ

أنظر د. عبد النبي اصطيف، «دعوة الى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده»، الاداب الأجنبية (دمشق)، العددان (٥٠ ـ ٥١)، السنة (١٤)، شتاء وربيع ١٩٨٧، ص ص (١٠٧ ـ ١٠٨)

الأجناس الأدبية

أعلن رولان بارت **«موت المؤلف»**.

ولنفرض أن الوعي بهذه الأجناس الأدبية قد وصل الى الدرجة المطلوبة لدى هذه المجموعات الثلاث المعنية بعملية الإنتاج الأدبي: الكتاب والنقاد والقراء. فهل سيتقدم في عملية التحديث الكاتب، أم الناقد، أم القاريء؟

وإذا قدمنا الكاتب فهل سيكون دور الناقد عندئذ دوراً توصيفياً يقتصر على مجرد وصف ما ينتجه الكاتب دون أن يجاوز ذلك الى ما هو ممكن بالقوة في النظام الأدبي الذي يحكم الإنتاج في الأجناس الأدبية الخاضعة لعملية التحديث؟

وإذا قدمنا الناقد فهل سيكون عمله عملاً استكشافياً يؤطر فيما بعد في نظم وقواعد ومعايير وأسس تختزل دور الكاتب الى مجرد تطبيق أو تجسيد لها في أعمال أدبية تقدم للقاريء، بغض النظر عن آفاق توقعاته المستلهمة من الأجناس الأدبية في صورها السائدة؟

وإذا قدمنا القاريء، فهل سيكون عمل الناقد أو الكاتب عندها استشراف ما يلوح في آفاق توقعات القاريء، من مؤشرات تحديث والإفصاح عنها من خلال الدعوة الى تجسيدها في أعمال أدبية محددة أو من خلال تنفيذها في أعمال ترضي هذه المؤشرات؟

وإذا رغبنا في أن نعرض عن المنظور السلّمي في التعامل مع هذه النقطة، وأن نلغي فكرة تقديم أي من المشاركين الثلاثة، ونستبدل بها منظوراً تكاملياً Integrative، فما مقدار التكامل الذي يمكن أن نحققه بين الأطراف الثلاثة في عملية التحديث، وما هي نواظمه، وما هي محددات الوشائج التكاملية فيما بينها، وهل ستكون هذه المحددات محددات خارجية تتصل بالسياق الذي تتم فيه عملية التكامل، أم محددات داخلية تتصل بطبيعة كل طرف في عملية الإنتاج الأدبي من جهة وقوانين تطويرها وتحديثها من جهة أخرى؟

تلك بعض الاشكالات التي ينبغي أن نواجهها، وننظر فيما تنطوي عليه قبل الشروع في أية عملية تحديث للأجناس الأدبية العربية المعاصرة.

ولكن ماذا عن صلتها بالواقع العربي الأدبي وما فوق الأدبي Extra-Literary معاً؟ يمكن للمرء إذا ما رغب في إيجاز الحديث عن هذه الصلة ان يشير الى الملاحظات التالية:

١. فيما يتصل بالمجتمع العربي

يلاحظ المرء وبأسف شديد أن المجتمع العربي لا يزال على عتبة عملية التحديث Modenization، بمعنى أنه لما يصبح مجتمعاً بالمعنى الحقيقي للكلمة.

صحيح أنه يستخدم احدث ما توصلت إليه التقنية الحديثة من أدوات ووسائل وأجهزة ومعدات في كافة مرافقه ومؤسساته، إلا ان المرء لا يمكن أن يزعم أن من يستخدمها من العرب المعاصرين ينتمي للعصر الذي نعيش فيه قلباً وقالباً. فعلى سبيل المثال لا تزال تربية العربي المعاصر دون هوية اجتماعية واضحة. فهو لم يتخل تماماً عن تربيته البدوية أو الفلاحية أو البلدية الصغيرة ولم يكتسب بعد تربية ساكن المدينة الكبيرة. إنه يراوح بين هذه وتلك، ومراوحته هذه تشمل عاداته اليومية، وقيمه، ومبادئه، وسلوكه بشكل عام. والمجتمع العربي المعاصر حافل بالمفارقات التي تنطوي عليها حياة العربي المعاصر. وإذا ما صحّ زعم أحدهم في أن المدينة سميت مدينة لأن أهلها يدينون فيها للنظام والقانون فإن المرء لا يمكن أن يزعم نسبة هذه الصفة لأية مدينة عربية إلا بقسط كبير من المرونة.

إن النظام وحسن المعاملة والجوار وضبط الوقت والحرص عليه والحس الاجتماعي النامي، واحترام القانون وغيرها من قيم المجتمع الحديث، على سبيل المثال، نكاد نكون في كثير من الأحيان موضع ارتياب، ويشكل الالتزام بأي منها مسألة فردية بحتة. وما ذلك إلا لأن المجتمع العربي لم يستطع بعد أن يستجيب الاستجابة السليمة للتغييرات الاقتصادية والتقنية التي دخلته. وبمعنى ما، إن هذا المجتمع العربي «الحديث» قد يكون في وضع اقتصادي نام، ولكن نموه الاجتماعي والسياسي والثقافي والتربوي لا يزال يمضي متعثراً مضي السلحفاة، ولا يواكب بحال نموه الاقتصادي الذي هو في حقيقته نمو غير حقيقي، لأنه نمو غير معاق.

أضف الى ذلك، فإن ثمة تفاوتاً هائلاً في درجة نمو المجتمع العربي في الأقطار العربية المختلفة على جميع المستويات.

وصفوة القول ان الأمر لا يقتضي عالم اجتماع عبقري حتى يتبين أن المجتمع العربي مجتمع حديث بالنيات أكثر منه مجتمعاً حديثاً بالواقع. والنيات الطيبة لا تكفي وحدها لخلق مجتمع حديث.

٢. فيما يتعلق بالأجناس الأدبية

يمكن للمرء أن يشير الى أن معظم الأجناس الأدبية الممارسة اليوم في الأدب العربي الحديث، باستثناء الجنس الأدبي العريق ـ الشعر الغنائي، وبعض الأجناس الأقل شيوعاً كالمقامة، هي أجناس حديثة العهد لا تعود بداياتها إلا الى النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فالرواية the novel والقصة القصيرة short story، والرواية القصيرة ـ النوفيلا novella، والسيرة biography، والسيرة الذاتية autobiography، والمسرحية drama، جميعها أجناس أدبية مستلهمة من تقاليد أدبية أجنبية أتاحتها عملية المواجهة مع الآخر التي احتدمت في القرنين الأخيرين.

وإذا كانت هذه الأجناس أجناساً حديثة، ولم تكد تستقر وتتوطد أركانها في الأدب العربي الحديث، فكيف يمكن للمرء أن يفكر في تحديثها؟ وكيف يكون ذلك المجتمع الذي يفترض بها أن تستجيب للتطورات التي يخضع لها ليس مجتمعاً إلا بالنيات فقط؟

وبكلمات أخرى كيف نحدِّث ما هو حديث لتوه لدينا؟ ألا يشكل ذلك إسرافاً في سوء فهم حدود عملية التحديث وطبيعتها ووظيفتها في المجتمع المعاصر؟

وفضلاً عما تقدم من عدم استقرار معظم الأجناس الأدبية الممارسة اليوم في الأدب العربي، فإن الوعي بهذه الأجناس على مستوى النقاد العرب، والقراء العرب، والكتاب العرب، لم يبلغ بعد درجة مرضية وكافية للإقدام على تحديث هذه الأجناس. فالنقاد العرب المعاصرون لم يستطيعوا بعد ترسيخ مفاهيمها، ومحاولاتهم في هذا الاتجاه ما زالت محاولات مدرسية بسيطة متواضعة (محمد مندور، عز الدين اسماعيل، خلدون الشمعة[٢]) وكثيراً ما تجدهم يستخدمون معايير خاصة بجنس أدبي ما في دراستهم لجنس أدبي آخر، الأمر الذي يعكس اضطراب وعيهم بهذه المعايير وتفهمهم لطبيعتها ونشأتها ووظيفتها الخاصة بكل جنس. والقراء العرب من جانبهم، وعلى الرغم من احتفائهم بالممارسات العربية المختلفة في الأجناس الأدبية المتنوعة، يتحركون بحسهم الذي كونته قراءاتهم في الآداب الأخرى أكثر مما كونته إسهامات النقاد، وكذلك شأن الكتاب العرب الذين يهتدون في هذه الممارسة بفطرتهم من جانب، وقراءاتهم من جانب آخر، وبمحاولاتهم الخاصة بهم من جانب ثالث.

وهكذا فإن السؤال الذي يغدو أكثر أهمية، وربما أكثر إلحاحاً، في هذا السياق، ليس تحديث الأجناس الأدبية لدينا، وإنما ترسيخ مفاهيمها لدى نقادنا، وقرائنا، وكتابنا.

ومع ذلك، فإن ثمة ما يمكن أن يُسوِّغ التفكير في تحديث الأجناس الأدبية عامة، ولعل ثمة سبلاً يمكن أن تسلك للقيام بهذه العملية □

ليس المهم تحديث الأجناس الأدبية لدينا وإنما ترسيخ مفاهيمها لدى نقادنا وقرائنا وكتابنا

(٢) بالاضافة الى محاولات كل من الاستاذين احسان عباس ومحمد يوسف نجم، وما يجمع بين هذه المحاولات ـ خلا الشمعة ـ هو إصرارها على نعت الجنس الأدبي بالفن الأدبي، الامر الذي ادى الى زعزعة مفهوم الجنس الادبي في ذهن القارىء. وقد لاحظت اضطرابه حتى في أعمال طلاب الدراسات العليا ممن يعدون رسائل الماجستير والدكتوراه.

هذه عشر قصص لعشرة كتاب من المغرب. تستهل بها «الناقد»
خطواتها الرامية إلى التعريف المركز بأدب قطر من الأقطار العربية
وستتبعها خطوات أخرى.
وهذه المحاولة لا تدعي أن ما تقدمه من قصص هو تمثيل
لواقع القصة القصيرة في المغرب.
إنها مجرد محاولة تطمح إلى تسليط الضوء
على نتاج أدبي جدير بالاهتمام.

قصص من المغرب

جُلوس الحاكم لِطلب الدَّهشة

بنسالم حميش

■ عندما كانت القضايا والمظالم تشكل على اجتهادات القضاة أو تقوم بينهم فيها صراعات النفوذ أو روائح الرشاوي والبراطيل، كان الحاكم بأمر الله لا يتأخر في التكفل بها والجلوس للنظر فيها. ولعل من أعجب المجالس القضائية التي شرفها برئاسته الفعلية ذلك المجلس الذي عقده ذات ليلة مباشرة بعد خروجه من حلقة مداواة بدهن البنفسج. وكان وجه العجب فيه ان سُطِّرَ أمام أعين المتهمين شعار لا قبل للقضاة والعارفين به، وإنما هو من بنات أفكار الحاكم، وهو: «أدهشوني أغفر لكم»! ومفاده - كما شرح القائد غين صاحب الشرطتين والحسبة للمتهمين الخمسة الماثلين في القفص - ان يأتي كل منهم لقاء الإفلات بروحه بما من شأنه ان يدهش الخليفة ويروقه من لطائف الحكم وطرائف الكلام ومستملح النكت. كأن أول من مثل بين يدي الحاكم من الممتحنين رجل بصري معروف بعلمه الفياض في الطبيعيات والرياضيات، وهو أبو علي محمد ابن الحسن ابن الهيثم.

قال الحاكم بعد ان انحنى له المتهم بالتعظيم والاكبار: «تفكر يا ابن الهيثم ما أطلعتك عليه في الستر، سألتني عن الشيء الذي أخافه أكثر، وأجبتك: خوفي الوحيد من النيل حين تقل مياهه. فكان دعائي دائماً أن يظل منسوبه أيام الري سبعة عشر ذراعاً حتى لا تأتي أسعار الأقوات بالمكوس والغلاء، فأتعرض لجوع رعيتي وهيجان الأمراض والموت فيها وعليّ، وحتى لا أجد من سبيل سوى أن اعطي ما ملكت، وأن أعيد من دخل في ملتنا الى ملته قصد إحقاق الجزية وإنعاش مواردها. وأقبلت عليّ يا ابن الهيثم بادعائك ان تعمل حسابك وكل علومك الرياضية في النيل حتى يحصل جوده وعطاؤه في كل حالة من حالاته من زيادة ونقصان. وكلفتُ طوابير من المتفننين في شؤون المياه بتعريفك على النيل من شلاله بأسوان الى كل محطاته وفروعه وروافده. إلا ان كل ما فعلته معك ذهب هباء، وما وعدت به كان افتراء وبهتاناً. ورفعنا عنك تهمة نكث الوعد بأن كلفناك بالنظر في بعض الدواوين، إلا أنك صرت تتظاهر بالجنون والخبال، فاختلطت معك كل الأوراق والأرقام وأمست كل الأقضية تفضي الى ما لا تحمد عقباه. ولما كدت أقر بإعفائك من كل المهام، كشفت مصالحي في التجسس الدقيق ان إصابتك بالمس لم تكن سوى حيلة اصطنعتها للهروب من خدمتي والافلات من عقابي. وأنت اليوم محمل بعبء هذا التنكر الماكر الذي لا يكفي تعجبي من حذقك فيه لرفع تبعاته عنك».

قال ابن الهيثم: «لعنة فشلي في ترويض النيل يا مولاي ظلت تلاحقني وتقض مضجعي. النيل تحدى حساباتي وتصاميمي، وأتلف ساخراً معادلاتي وأقيستي. وقد بات كأنه يخرج عن مجراه ليتدفق في رأسي محدثا تيارات ورجّات عنيفة، لم أكن أغالبها إلا بالتصفير والابتعاد عن الماء. وذات يوم، بينما أنا أصفر وأسير لا تفصلني عن النوم قرب الصحراء إلا مرحلة، خطرت لي فكرة التوجه الى الديوان المعظم قصد تقديم طلب الاعفاء من مهامي كلها، وفعلت ما فكرت فيه. وبعد مدة من الانتظار وصلتني من أعتاب مولاي العالية بطاقة تجيب ان طلبي مرفوض نظراً للبواعث الذاتية المريبة التي دفعتني الى تقديمه. وإثر اطلاعي على هذه البطاقة، بدا لي أنه لم يبق لي إلا السهر مع حيتي المظلمة وافتعال الحمق الذي لولاه

◁





لانسدت أمامي كل الطرق الى الحياة المرغوبة ولشنقتني حبال اليأس والصحوة المتصلة. وهكذا تدهورت وصرت في المدينة أمشي مكفهراً لا أرد السلام أو مقهقها أطارد المعادلات والأقيسة والأرقام. وأنا الآن يا مولاي بعد ان كشفتْ أنوارُك عن وهم طنبلتي وانحماقي، أترجاك أن تزيل من سبيلي حواجز المرور وقيود التنفس».

قال الحاكم وقد تملكته بوادر الدهشة: «عجيب ما تنطق به يا ابن الهيثم! لكن لن ندعك تمر قبل أن تطلعني على سر امتناعك عن خدمتي».

قال ابن الهيثم: «خوفي يا مولاي إن خدمتك ليس من الشحوب والرسوب بل من التوفق والتألق. وقد تعلمت في ظل مهابتك ان كل خادم من طبعه ان يسعى بنجمه الى السطوع، وإذا ما نجح ترشح نجمه للسقوط. وهذه مفارقة موجعة لا أقوى عليها».

قال الحاكم والضحك يخالط كلماته: «تعجبني يا ابن الهيثم، انك والله تعجبني! فانطلق صاحبتك السلامة. والآن إليّ بالشاعر ابن الصعصاع القرمطي».

تقدم القائد غبن الى قفص المتهمين واقتاد منه الى حضرة الخليفة شاباً وسيماً في مقتبل العمر، فأرغمه على تقبيل الأرض وإظهار علامات الطاعة والخشوع.

قال الحاكم: «هيا يا فتى، خبرني بما أنت متهم به في تأويل قصة عليّ عليه السلام مع شيعة مؤلهيه».

قال ابن الصعصاع: «تعلم يا مولاي ان عليا، على ذكره السلام، قبل انبلاج صباح الليلة التي قضى ثلثيها في الصلاة والترتيل، هبّ وجيشه لقتال نفر من شيعته كانوا يؤلهونه ويفرطون في تنزيهه. وحين أشرف عليهم وطوقهم بايعوه وقالوا:

- أنت إلهنا وخالقنا ورازقنا، ومنك مبدؤنا وإليك نعود. وكفانا فخراً أن تكون لنا رباً. وكفانا عزاً ان نكون لك عبيداً. أنت كما نريد، فاجعلنا كما تريد!

فجرد عليّ سيفه وأمر «الغلاة» بترك سبل الغلو والغي. لكنهم أبوا واستكبروا، فقال:

- لأشبعن اليوم هذا الحفير من لحمكم وشحمكم. ولبئس المصير.

ولما علموا أنهم لا محالة هالكون قالوا:

- لئن قتلتنا فأنت تحيينا من جديد! وإنا نشهد أن علياً هو الإمام المهدي، وأنه منتظر...

وحين لم ينفع فيهم التهديد ولا الوعيد أمر عليّ بإضرام النار في الحفير وإحراقهم فيه، وأنشد قائلاً:

لما رأيت الأمر منكرا أضرمت ناري ودعوت قنبرا

ومن أقصى الحياة أتى عبد ربه هذا الماثل بين يديك، فعلقت على الحديث بقولي: لو ارتد عليّ عن غلوه في أنه الجوهر الفرد وعن تعظيمه لسجله المدني، لفهم أن عليّ من أحرقوا وبادوا في النار ليس هو نفسه، ولكنه عليُّ الإمام. والإمام منتظر. ولا يمكن انتظار ما هو حاضر أو فان... أما إطلاق اسم عليّ على الغائب فهو استعمال مجاز أدت اليه مشيئة الأحداث. وعليه فالمعنى الحقيقي المجرد لاسم عليّ هو الانسان. وهكذا انتظر الشيعة الغلاة الإمام الذي اسمه الانسان، وهكذا غلوا».

قال الحاكم: «لا يدهشني في تأويلك إلا وقوفه على أركان الخيال. ولك الآن أن تزيد في دهشتنا بترك خيالك على هواه يصور خاتمتك على يدي».

قال ابن الصعصاع بلهجة واثقة مقررة: «إنني لا أتصور نهايتي على يديك يا مولاي إلا على نحو واحد لا شريك له. فسيأتي في محضر الشرطتين: نظراً لأن صاحب التأويل المذكور أعلاه قد غلا في قراءته لغلو الشيعة المحروقين، ونظراً لعدم انطباق كلامه مع شهادتهم، ونظراً لأنه شاعر زنديق معروف بتعريفه الشعر على هذا النحو: هو البوح بما يوحي به الوقوف وجهاً لوجه أمام جدار في الظهيرة، والناس في قيلولة أو ساهون: ونظرا لأنه شاعر ممجد للسلطة، متكالب عليها، ويدعي أن الشعر هو كتابة الانتظار في المسافة التي تفصلنا عن أخذ السلطة، وفي رواية أخرى قال: ان أشعر الشعراء من شعر ان شعره تعبير عن عوز وحرمان أساسيين، فسعى وراء السلطة أو الحلم بها، فإن قيادة الشرطتين - تقديراً منها لواجبها، وسهراً على راحة السكان - تحتفظ لنفسها بالحق في القبض على الشاعر واستنطاقه الى أن يفتح لها صدره الفائض بالأسرار. وبعد اختفائي الأبدي، سيطلع على الناس يا مولاي القائد غبن صاحب الشرطتين ببيان حقيقة. هذا نصه: راجت أخبار في البلاد مفادها أن الشاعر ابن الصعصاع الذي جالسته مصالحنا قد مات تحت التعذيب من طرف رجالنا. ونظراً لكذب هذا الزعم، فإنه لا يسعنا إلا أن نزيح النقاب عن الحقيقة التالية: إن الشاعر المذكور قد عثر على جثمانه ومياه النيل تجرفه. وتأكد بعد الفحص الطبي أنه قتل بطعنة خنجر وهو يحارب الى جانب أهل البغي والردة...».

قال الحاكم مغتبطاً: «أدهشتني يا فتى، أعجبتني! فانصرف بجناح الحر قبل ان تصدق رؤياك على حد سيفي... والصوفي خالع النعلين، (أحضره يا غبن)».

لم ينتظر الصوفي تنفيذ غبن للأمر الخليفي، بل سارع من تلقائه الى المثول بين يدي الحاكم وهو لا يفعل شيئاً سوى ترديد كلمات: يا لطيف، يا لطيف، ويتبعها بأخرى: استغفر الله، هو حسبي ونعم الوكيل.

قال الحاكم بصوت يعلو على ترديدات الصوفي: «يا خالع النعلين، أنت متهم بالإعراض عني وبانطلاق لسانك فيّ بالقبيح. وقد دعوتك مراراً إليّ فاستعصيت، وواصلتك كباقي الأولياء بباقات النرجس فاستنكفت. وأنت الآن في حضرتي تستغفر وتستلطف وأنا عليك صابر!».

قال خالع النعلين: «قال الرسول عليه السلام: إياكم ومجالسة الطغاة، قيل له: ومن الطغاة يا أعدل خلق الله؟ قال: الحاكمون بأمرهم الخارجون عن حدود الله بالتجبر والتأله، القاتلون للنفس التي حرم الله، هم في الآخرة زاد جهنم وبئس المعاد، يا لطيف، يا لطيف...».

قال الحاكم: «كم تأسفتُ لقوم ماتوا بغير سيفي، وأنت يا خالع النعلين كم يؤسفني ان أقدر موتك. ولو لم يكن تعلقك بالحياة أضعف من خيط العنكبوت لما ترددت برهة في إلحاقك بنعشك».

قال خالع النعلين: «صدقت يا صاحب الحضرة! ووالله لو كان الناس مثلي يسترخصون حياتهم الدنيا ويتوقون بأرواحهم الى الأمثل والأجدى، لما كنتَ ممكنا فيهم ولما خيمتَ عليهم بالقهر والترهيب».

قال الحاكم مقاطعاً: «أترك غطائي عليّ ولا تزد في رفعه، واكشف بدله عن أوراق ضوئك أنت المحاكم بين يديّ. فما قولك في السلم والمحبة؟».

قال خالع النعلين: «السلم ميثاق التعايش الكريم بيننا. فإن جنح الآخر له، جنحتُ بدوري وأقرأته السلام، وأهديته وردا وحماماً، ودعوت له بالسلامة، ثم مضيت آمناً مرتاحاً. وفي المحبة حين تفيض عليّ، أقول للمحبوب كلمات طيبات فيها دلال وطلاوة، وألقي ما استطعت في قلبه حلاوة، وأكون له كشجرة تونى أكلها كل حين، ويكون لي المبغى والمعين، ويكون من أقف معه موقف السير. أما إن مات المحبوب بين ذراعيّ وأنا حي أراه، فإني لا محالة سأبكي بشدة مدركاً كنه الموت، وأن في البدء والختم كان العنف وكانت القساوة، فأثور وأكاد أرتد».

قال الحاكم والتأثر بادٍ عليه: «وحين تجوع وتغلبك الوحدة أو تجن؟».

قال خالع النعلين: «حين أجوع أرتل الآية وأجعل منها غداء. فإن جادت الآية شبعت. وان لم تجد اصطدت العصافير وصادرت طعام النمل.. وحين تغلبني الوحدة، إما أخرج الى البرية وأصرخ حتى تسأل الوحوش عن حالي، وإما أخطب في الناس واعظاً وأغالي، وإما أرحل الى الجوار البراني أو أسبح... وحين أجن بجنوني، تحتد بصيرتي وتقوى، وأصير عيناً ترى، وأصير بألف شفة أنطق بالتجليات وأتلو ما أراه. ولأني أفشي الحقيقة وأنصح بالعصيان أساق دوماً الى السجن أو المارستان».

قال الحاكم مرتعدا: «وإن مرضتَ وأشرفتَ على الوفاة؟».

قال خالع النعلين: «إذ ذاك أعطيتُ للبهاليل ما كسبت، وقرأت فاتحة الكون، وقبلتُ الأحياء أحبائي وودعت، ثم كتبتُ على حيطان الأسواق والحارات، كتبت على الجذوع والأنهار، كتبتُ في المقابر على الشواهد والأزهار، كتبتُ تعاليم الماء والنهار، وأسلمت للعناصر روحي».

قال الحاكم والعرق يتصبب من جبينه: «آه كم أضاهيك من وجه وكم أبتغيك! فلو مرة صعدت إليّ في منزل الخلوة بجبل المقطم لألفيتني مثلك صفيا خفيا، شعثَ الرأس، مغبرّ الوجه، خاويَ البطن، لا أجالس الا الفكرة في ميدان التوحيد ولا أبغي للمطلق بدلا... والآن عد الى بريتك وصرّف دعواتك في الغفران لكل من تاه أو استكبر...».

وقف الحاكم كأنه يتأهب لرفع الجلسة، وقد ظل في قبض الاتهام رجل ومرأة.

قال: «وأنت يا شيخ، ألم تصل الى سمعك سجلاتي في تحريم شرب الخمر أو حمله أو الاتجار به؟ وقد صادفتك على جسر ضيق في قائلة النهار وأنت تهرب على حمار محمل بما حرمت. فمن أين أقبلت بسلعتك اللعينة والى أين كنت تقصد بها؟».

قال الشيخ بلهجة حازمة: «إني أقبلت من أرض الله الضيقة وأقصد أرض الله الضيقة...».

قال الحاكم غاضباً: «أراك تزيد في طينك بلة، وأنت تقول ان أرض الله ضيقة».

قال الشيخ: «يا مولاي، لو لم تكن الأرض كذلك لما جمعتني وإياك على ذلك الجسر الضيق».

ضحك الحاكم ملء شدقيه وأذن للشيخ بالانصراف، ثم توجه للمرأة بالسؤال: «وأنت، أيتها العجوز، ماذا أتى بك الى الأقفاص؟».

قالت العجوز: «حتى العجائز يا مولاي قد ضاقت صدورهن بمنعك النساء من الخروج ومن التطلع في الطيقان. وقد كنتُ أكتب ضيقي وغيظي في بطاقات أضعها في مغارف الباعة المتجولين، فلا أتلقى مقابلها الا بعض الفواكه والحلوى. ولما صدر سجلّك المطاع في منع الكشف عن المغطى، سكرت ملء رأسي وخرجت خلسة في الليل الى ساحل النيل. وهناك تمددتُ وتغطيتُ بإزار ظللت من تحته أتمم سكرتي وأسترق النظر الى جمال ربي في الماء والنبات والخضرة. وحين أتاني رجالك وأرادوا التعرف عليّ بكشف الإزار عني، منعتهم وهددتهم قائلة: أنا مغطاة، وإياكم ان تخالفوا أمر أمير المؤمنين ألا يُكشف مغطى. فحملوني إليك لأقص على الحضرة قصتي، وتنظر في مآلي».

قال الحاكم منصرفا والضحك يغلب على كلماته: «وعدتُ بالصفح والسماح كل من أدهشني. وقد نلتُ منك أيتها العجوز، ومن جميع خلانك في الزيغ والمروق، أكثر مما ظننت وتوقعت، وأنا الآن ذاهب بحس مرهف وصدر منشرح وقلب رحيم، فتحرري، سامحك الله، تحرري» □

مالم تلتقطه أذنا نعيمة يومذاك

محمد صوف

■ لو أن أذني نعيمة التقطتا ما قاله السي محمد يومذاك لما وقع ما وقع. إلاّ أنها لم تصغ إليه. ما قاله لم يكن أكثر من شعر... والشعر لا يغني عن الفيلا والسيارة اللتين أهداهما لها بكل بساطة، ودون تكلّف ابن الشيخ حمد. أعجبتها رطانته. أعجبها تبذيره. قالت عنه أنه يبذّر كما يتنفّس.

وأعرضت عن السي محمد.

الشعر لا يغنيني عن انتظار الحافلة ساعة بكاملها ثم التعلّق بمؤخرتها غير آبهة لاحتمال السقوط في أي لحظة.

قالت أيضاً. الشعر لا يغنيني عن النوم في غرفة وسط الاخوة وعلى بعد أشبار من مرحاض لا يحجب ضراط الآخرين وصراعهم من أجل إفراغ ما في أمعائهم الفارغة.

قال ولكن أذنيها لم تلتقطا ما قاله يومذاك.

يتكلّم السي محمد عن الحب.. عن الغزو.. عن السوق العارضة للفتن.

وتضحك نعيمة.

يبتسم ابن الشيخ حمد. تحمل الابتسامة ملامح جورج واشنطن.. ويتدفّق الحلم. حلمت نعيمة وحلمت فحلمت ثم حلمت.

وجاء ابن الشيخ لتقول لها نظرته العطشى إلى جسد إنها لم تحلم بما فيه الكفاية، وان بإمكانه جداً أن يحوّل بنظرة منه كل أحلامها العملاقة إلى قزم أمام ما يستطيع أن يمنحه إيّاها.

قال: «بم تحلمين؟».

قالت: «فيلا».

ضحك وقال: «بسيطة».

قال: «احلمي».

قالت: «سيارة».

ابتسم وقال: «بسيطة».

قال: «احلمي».

قالت: «جواهر».

شخر فوقها، وقال: «بسيطة».

قال: «احلمي».

قالت: «اخوتي.. والداي».

شخر ثانية وثالثة، وقال: «بسيطة».

قال: «احلمي».

قالت: «رصيد مهم يغنيني عن الخوف من الغد».

صبّ الويسكي بين نهديها وتلقفته شفتاه من مكان ما منها، وقال: «بسيطة».

قال السي محمد:

أهديك قلبي.. فضحكت.

أجمل قصائدي.. فضحكت.

الكرامة.. فقهقهت.

صمت.. وذهبت.

لكنه لم يصمت. قال شيئاً لو أن أذنيها توصلتا إلى التقاطه لما وقع ما وقع.

ابن الشيخ يغار على نعيمة من نظرة، من قصيدة، من هبة نسمة.

السي محمد يغار عليّ من الذهب الذي يحيط جيدي ومعصمي. يغار عليّ من هبّة ريح آتية من الشرق. يغار من رقصة الدولار على أحلامي. يغار.. إلاّ من قصائده.

قالت نعيمة: «لي قريب يقرض الشعر.. قصائده جميلة تنعش الروح وأنت وحدك تستطيع أن تنعش الأرواح بها».

قالت أيضاً: «قصائده لا تبرح محفظته وأنت ستدفعها لتركض نحو العالم».

ضحك ابن الشيخ، وقال: «بسيطة».

ماتت نظرة السي محمد. تلاشت. ثم تحركت صعوداً وهبوطاً، يميناً وشمالاً، كأنها تبحث عن منفذ. ضم محفظته إلى قلبه، وبدا ككلب جريح.

ضحكت.

«إنها فرصة نفطية لا يجب أن تدعها تضيع».

«بدمي كتبت هذه القصائد.. بدمي».

وقال ما لم تلتقطه أذناها. ولو توصلتا إلى التقاطه لما وقع ما وقع.

ابن الشيخ حمد شاب لا يداعب خيال امرأة. اعترفت بذلك لنفسها مراراً، وللسي محمد. لكنه يداعب أحلامها.. يروي ظمأها.. يطرد تلهفاتها. ألم يطرد تلهفها على القرط الذهبي أمام واجهة أحد المتاجر. قرأ اللهفة في عينيها. قرأ الحسرة. كان القرط أمامها.. تحت بصرها، والمسافة بينها عمرها سنوات من الحلم المستحيل. التقطت أذناها لكنته الخارجة من بئر نفط. سمعت وجيب قلبها. ظنّت أنه يمزح، لكن نبرته كانت أكثر من جادة. ابن الشيخ حمد لا يمزح. إذن فالحكايات التي ترددها المدينة آتية من مصادر موثوق بها. الأراضي التي ابتلعها النفط.. الشقق المفروشة نفطاً. الأجساد الطرية المغسولة بالنفط. ليست حكايات من نسج الخيال.

لم ترفض العرض. انبهرت، فابن الشيخ حمد لا يقيم وزناً للأوراق المالية. لم يناقش المبلغ. أخرج حزمة من الأوراق وترك مسؤولية العدّ للبائع. لم تكن تحلم. كانت تحلم. تمنّت أن تستيقظ، وكانت مستيقظة. لم ترفض اللقاء الثاني والثالث والواحد بعد الألف.

فكّرت في قذف الحقيقة في وجه أسرتها. ترددت. خافت. رأت سكين الإخوة والوالد تجول في رقبتها من الوريد إلى الوريد. فابتسم الوالد والإخوة.
لم يبتسم السي محمد. غابت ابتسامته. وقالت لأنه لم يستفد من المشروع.
دغدغت أحلامه فانتظرت منه ابتسامة فجاءت النظرة الجريحة. ضم محفظته إلى قلبه كأن مصيره داخلها. وقال.

لكنها لم تلتقط ما قاله. ولو التقطته لما وقع ما وقع.
أصبحت نعيمة جزءاً من الشقق المفروشة نفطاً. وكانت قصائد السي محمد ترفض، وترفض، وترفض. أمام كل رفض كانت تبتسم، وتحاول إلقاء وعد للرفض، فيرفض الرفضُ الوعد، ثم تبتسم، ويرفض الرفض الابتسامة. ويقول.. ولا تلتقط أذناها ما يقول.
قال ابن الشيخ حمد عن نعيمة إنها نعمة غمرته بها هذه الأرض الطيبة. وأقسم بآبائه وأجداده أن يطير إليها كلما حمله الشوق الى العسل المتدفق من شفتيها، واللذة التي تقطر من كل قطعة من جسدها البض. قال ابن الشيخ حمد إن الإنسان لا يعيش مرتين، وإن الحور اللائي يحلم بهن لسن أبعد من مسافة ساعات، ولسن أثمن من حزمة أوراق تسد رمقهن الفقير وشبقه النفطي. قال ابن الشيخ حتى الشاعر بورقتين من فئة الألف دولار يحل مشكلة قصائده السجينة إرضاء لغنج نعيمة. ثم ما هي ألفا دولار من أجل قصائد قبلت في نعيمة.
القصائد التي كانت تحلّق بها عصفوراً جميلاً أخضر ضاعت وسط بركة من مادة مصية للسي محمد، فائدة لابن الشيخ حمد.
الشاعر لطيف المعشر لكن.......
وبدأت صورة السي محمد تختفي. حلّت محلّها صورة الآخر.
ثم بدأت أعراض التحوّل تبدو على قصائد السي محمد. أول هذه الأعراض نظرة جريحة.. وآخرها كلام لم تلتقطه أذنا نعيمة.
ولو أنها التقطتاه لما وقع ما وقع □

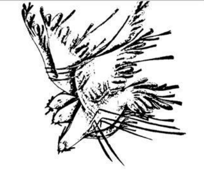
المَزرَعة

المصطفى اجماهري

■ تحركت شاحنة المزرعة فوق خرسانة الطريق المنبسطة. على الجانبين سهول معشابة مترامية. للشاحنة في هدوء الصبح غنغنة مسموعة. أنا والسائق في القمرة. وفي الخلف العمال.
انعطفت الشاحنة عند ممر مترب يصل الطريق بالمزرعة. سياجها المرتفع يمتد طولا. المزرعة من عشرة أفدنة: فواكه وخضر من كل صنف. وزّع المرشد العمال: ثلاثون نفرا فيهم امرأتان. دخلتُ مكتبي وانهمكت في عملي: مراجعة دفاتر الحسابات، ثبوتيات المصاريف، فواتير بنزين الجرارات، طلبات المستوردين.
وكما أفعل كل نصف شهر، هيأت لوائح القبض. ثم ذهبتُ أتفقد مخزن التعليب: كان به عمّال متوسطو المهارة. يوضبون الطماطم والحوامض.. رصّة صناديق مهيأة للتصدير. سجّلت عدد الصناديق في كنّاش خاص. ورجعتُ الى مكتبي.
نهار حام مضى.

***

عند المساء جاءت صاحبة المزرعة. في يدها محفظة أجور العمال. كانت امرأة لديها



مال ممدود، ولسان عُرفت به في المزرعة أحدّ من ناب الأفعى. وهي أيضاً زوجة مسؤول كبير. كسوتها البيضاء تبدو صغيرة عليها. امرأة تجافي بمظهرها أخلاق القرية. رفع العمال هاماتهم حين رأوها. وكانت قاماتهم، طوال النهار منحنية في أعمال التسوية.
دخلتْ عليّ بلا تحية. مدّت لي محفظة الأموال. ثم اخذتْ سيارتها وجهة المدينة البعيدة من هنا فرسخا. في تلك المدينة تحرق الفلوس، عند الحلاقات وفي السهرات. مع زوجها أو بدونه. فالأمر عندها سيان.
رتبتُ الأجور الهزيلة في مظاريف باسم كل عامل. تجمعوا أمام الشباك، واحدا وراء الآخر. أدفع لهم ويبصمون في خانة الاستلام.
حبستُ الحسابات. حبستُ باب المكتب. ووقفت بين العمال في انتظار الشاحنة.
كاد عامل يسقُط وهو واقف.. قهر الشغل جعله عظاماً نخِرة. لباسه: صندلٌ وكتان حال لونه. عبر لي بعضهم عن همِّ الشغل. قالتْ واحدة: «العيد اقترب والأجر لا يكفي لكعك الأطفال والفطائر».
جاءت الشاحنة. كاد العامل نفسه يهوي وهو يصعد سلم الشاحنة. ركبت مع العمال. السائق بقي وحده. لم يعجبه الحال. ربما شك. لم أبال بشكوكه. قلت لهم: «بدون الوحدة لن تقوم لنا قائمة».
في مدخل القرية، نزلنا. كل إلى حال سبيله توجّه. دارت الشاحنة وغبارها الى السماء.
بقي السائق يرمقني في مرآته وأنا أمشي.

***

في الصباح التالي، والشاحنة تقطع بنا الى المزرعة. رمق السائق في مرآته سيارة تتبعه.
قال لي وقد بانت له أسنان محزّزة: «هذه السيدة».
تقدمت السيارة الأميركية. ضاعفت السرعة. فاتتنا وأعطت إشارة وقوف. قلّل السائق السرعة. انحاز الى الحقل ووقف. هبط عندها. حاورها من نافذة السيارة. ثم عاد. «كلّمها» قال لي بغمزة. اتجهتُ الى سيارتها فيما كان الجميع يشرئبون بأعناقهم وعيونهم مستغربة. استغربتُ أيضاً. وأنا أجلس في سيارتها سألتُ ذاتي: لماذا هذه تُبكّر اليوم وتطلبني بهذا الاستعجال.
تحركت السيارة. في عيني المرأة نار. كسوتها الرقيقة تكشف عما في الصدر والذراعين والساقين. وبسبب زوجها المسؤول الكبير، كان لها في القرية الرأي المسموع. اهتبلتُ المناسبة لاستدراجها في حديث عن الشغل.. كنتُ ما زلت ساكتاً حين سبقتني في الحديث. بادرتني بلهجة فيها من القساوة ما لا ينسجم مع هيئتها المتحررة. «سمعت انك بدأت تفهم في السياسة؟».
- «....؟».
- «وتُحرّض عُمالي بقضايا مُهيجة؟».
فهمتُ أنها تُلمح الى حواري مع العمال. والذي ربّما أُبلغت بفحواه.
«- ليس تحريضاً ولا شيء.. مجرد طلبات بسيطة».
«- أيها المحاسب الصغير.. أنت مجرد محاسب. وصغير.. قس مكانك بمكاننا تر الفرق».
كانت أقوالها تتطور مما يُشبه التوبيخ الى تهديد صريح: «أتفهم ماذا أعني؟».
لاحظت: «طلبُنا لن يفقر مالية المزرعة».
«- أنتم جماعة مناكيد. وبالخصوص أنت. منذ ان عملتَ معي لا أَجْني من ناحيتك الا المشاكل».

وصلنا المزرعة. انفتح الباب على قطيع جاموس. يقوده بهمة راع رغم صغره. مر القطيع مخلفا روثا تصاعد منه أدخنة بيضاء. ظلت المرأة في سيارتها ونزلتُ. مرّ العمال. وصوّبوا إليها نظرة فهمتُ مقصدها جيداً. توزعوا في المزرعة. نادتْ على سائق الشاحنة. كلمته من نافذة السيارة. وسخّرته في مهمة. ثم داستْ على مؤشر البنزين. تاركة وراءها عجيج غبار.

* * *

في بيتي والليل دجى، انتبهتُ لنداء سيارة. انعكس ضوؤها على العتبة. أطللت من الباب. كانت سيارة ربة المزرعة واقفة. على بعد أمتار في الطريق. انطفأت الأضواء. بداخلها شخصان. الدنيا بدأت تبرد، إن لم تكن قد بردتْ فعلا. فالطقس على أعتابه الخريف. نزلت السيدة. تقدمت نحو منزلي. الشخص الآخر بقي يشد مقود السياقة. لم أتبينه. قالت انها جاءت تتأكد من فواتير.. المسألة فيها ريبة.. خمّنتُ أنها إبتدعتْ هذا السبب للمجيء عندي. قرأت على وجهي ترددا واستفهاما. قالتْ وقد دفعت الباب، إن الأمر لا يمكن ان ينتظر الصبح. ولجت غرفتي. تفاجأتُ إذ مدتْ يديها لمعانقتي. لم يتسع لي الوقت لدفعها عني. مفاجأتي تكبر حينما راحت تخلع كسوتها.

استلطفتني ألا أصدها وهي تقترب مني. قالت: «ان أعفيتني من كرهك فلنكن أصدقاء».

«ـ فلنتكلم في الفواتير».

«ـ لا تستعجل.. الفواتير ليستْ هي المشكلة».

في خاطري قال الشيطان: (صدودك لن ينفعك)، وقال الملَك: (خاف الله)

قلتُ لها: (فإلى الغد إذن».

وطلبتُ منها أن تتفضل بالخروج.

شعرتُ بذلك كطردة.

«ـ طيب» قالتْها بكمد.

وخرجتْ..

خرجتْ يأكلها الحنق. ورأيتها تدخل سيارتها الى جوار ذلك الشخص الذي لم أعرفه. وأنا واقف عند الباب أشاهدها تبتعد. احسستُ بأن الدنيا بردتْ وأن الخريف جاء.

* * *

صبحتُ مبتئساً بعد فقد الكرى تلك الليلة. جريتُ الى الشاحنة التي وجدتُها موشكة على الانطلاق. صعدتُ مع العمال. كانوا مبتئسين كذلك. ينظرون إليّ بشكل لم أعهده فيهم. نطق واحد منهم: «الإنسان الحقيقي لا يفعل ما فعلتَ أمس». استفسرتُه. أكمل: «الرجل الحقيقي لا يبيع في إخوانه ويشْري». احتججتُ على كلامه. طلبتُ منه ان يسحبه. استعاد العامل ثقته بي. قال: «السائق أراد ان يوقع بينك وبيننا. قال: إن صاحبكم على علاقة بالسيدة».

حين الشمس، احتلتْ موقعا وسط السماء، جاءت. لباسها في رِقته يُومِيء الى تعرُّجات جسدها الرخو. هكذا تفعل وتدوس تقاليد المزارعين والقرية. تفسّخها ما عهدنا مثله. جمعتنا حولها. وقف السائق الى جنبها يحمل سفّودا. في البداية أطلقتْ علينا باقة من لذاذات القول.. ثم تكلمت عن الأزمة الاقتصادية وغلاء الطاقة وتقلبات سعر الدولار، وصعوبات تصدير البواكر الى سوق أوروبا، و...

حاججتُها. اعترضت بالأرقام والوضعية العالمية. قلتُ لها بأنّا لا نفهم حديثها. ولا تهمنا الوضعية ولا العالم ولا الاقتصاد. وقالوا جميعاً: (إنك تغمطي حقوقنا). احمرّتْ عيناها. سبّتْني بشتائم مقذعة. قالت لنا: «اختاروا المزرعة أو خارجها. والذي لا يعجبه فليعضّ أذنه». أشارت بإصبعها اليّ: «هذا الغشّاش هو مجْلبة مشاكلكم». انْضمّ اليّ العمال. صفعتني لتحقرني أمامهم. رددتُ الصفعة. ثم أخرى. ثم أخرى حتى طار البرق من حنكها.

* * *

التفتنا لهدير.. هدير شاحنة تقتحم مدخل المزرعة. عليها عشرات من معاوني زوجها. مسلّحين بالسفافيد والسلاسل.

رفعنا معاولنا

واشتبكنا □



ادريس الصغير

■ وضعني أمام آلة تصويره، في غرفة الاستوديو المعتمة، ثم سلط على وجهي ضوءين، واحد عن يمين الآلة، والآخر عن يسارها. لفحت حرارة وجنتي، وبلعت ريقي واعترتني نوبة من الرمش سريعة. ترك آلته، وهبّ نحوي برشاقة ـ وأنا على كرسي وطيء ـ ثم تلاعب برأسي قليلا قبل أن يدعه في وضع مائل وهو يقول: «لا تتحرك».

خفت ان أتحرك، وأيقنت أنني حتماً غير مستطيع الاحتفاظ برأسي مائلاً في وضع لم أختره، ولم يخطر لي على بال ولا أحب ان أوجد فيه.

عاد الى وراء آلة تصويره، فلم أعد أتبين منه سوى شبح أسود ينحني تارة ويستقيم أخرى، محدثا تكتكات وقرقعات، تكسر صمت الغرفة الساكن. تأفف فخلت ان صبره قد نفد بعد ان كلّ صبري، ثم زمجر: «قلت لك توقف عن الرمش».

هو لم يقل هذا الا للمرة الاولى. ثم لماذا هذه الزمجرة؟! كأن الرجل يعتقد انه ينجز عملا هاما يتوقف عليه مصير البشرية. غير أن نوبة الرمش اشتدت، فلم أعد أميز ان كان رأسي ما زال مائلا أو استقام أو انهار بين قدمي الرفيعتين متدحرجاً على أرضية الغرفة منسابا من مدخل الاستوديو نحو الرصيف، فاسفلت الشارع بين عجلات السيارات والشاحنات لتعلو به الريح فوق سطوح العمارات كما تفعل ببالونات الأطفال الملونة، فأرى ويرى رأسي معي من علٍ سهولاً وأنهاراً وجبالاً ووهاداً وصحارى وغابات.

فكرت ان أقوم من جلستي البئيسة فألكم هذا اللعين لأكسر أنفه أو أهدم اسنانه.

قال لي الآن: «ابتسم».

جاهدت لأبتسم، غير أنني فشلت. ورغم أنني لم أكن أرى وجهي، فقد كنت موقناً أنني لا أرسم أي انطباع عن الابتسام على محياي، فتضاءل جسدي الهزيل فوق الكرسي الوطيء، حتى أصبح في حجم دمية صغيرة من الشوكولاتة التي تباع بعشرة فرنكات، ورأيت يد البائع القذرة تنقض علي برائحتها النتنة، والطفل بين يدي أمه فاغرا فاه، وهو يمد يده بالحاح نحو يد البائع.

«ـ حاول ان تبتسم».

وهل تراني الآن لا أحاول ذلك؟!

وهنالك في غياهب الدهاليز المظلمة لم نكن في حاجة الى من يقول لنا: افرقوا أو حاولوا ان تخافوا. كان الفزع حقيقياً وأنت امام آلة التصوير لا بد ان تعطي ثلاثة أوضاع، ولن تذكر أبداً ان كان هنالك ضوء يتوهج أو كرسي وطيء أو رمش سريع.

الآن فقط تذكرت أنني لم أسلمها بعد الصورة التي طلبت مني منذ سنوات. لم أكن آنذاك أتوفر على صورة، ووجدت ان الأمر لا يحتاج الى كل هذا العناء. وكلما كررت طلبها جددت وعدي، غير أنني كنت فاتر الهمة محبطاً أجلس في المقهى الى كأس باردة احملق ببلاهة في الاشياء، فلعل صديقي يحضر الآن، وما أن المح سمرة جبينه ونظارتيه الطبيتين وشاربه الكث حتى أنفض عن ظهري غبار السنوات الطويلة الثقيلة، فأضحك ضحكتي الرائقة، ويضحك ضحكته الصافية، وتلتقطنا عدسة مصور الماء العتيقة في دربنا العتيق، فترى وجهين يغلفهما الضباب، وقميصين اميركيين من الجوطية. وما لنا فالصورة تلصق في ◁

الدفتر المدرسي، وفي سنة ما صنعوا لنا بطاقات تعريف زرقاء، وألصقوا عليها ذات الصورة. ولم يفتر ضحكنا.

«- حاول يا أخي ان تبتسم».

ورغم ان تركيب الجملة يوحي باللطف والحنان، إلا ان لفظها من بين شفتيه كان يبدي زجراً مقيتاً وحقداً مستعلياً، حاولت ان أتذكر نكتة، أنا في النكت لا أبتسم ولا أضحك، بل أتخبط بيدي ورجلي، وتنسكب الدموع من عيني. أتراه يملك ان يصورني وأنا على هذا الحال؟! لماذا لا أتذكر لحظة صفاء بريئة. أول موعد مع الحبيبة الاولى. اول لقاء. أول قبلة. أي إنسان هذا الذي ما زال يذكر أول قبلة؟! لماذا لم أفكر في هذا من قبل؟ أنا لم أعد أذكر أول قبلة، ولا حتى آخرها. ومن تراني سأقبل الآن؟ الحيطان الباردة المهدومة، أم شواهد القبور المتداعية؟ قديما كنا نختم ضحكنا بقولنا «ضحكنا في عرس النبي» «الله يخرج هذا الضحك بخير».

«- ألم يسبق لك ان تصورت».

لن أجيب هذا البليد، ولن أتزحزح عن مقعدي حتى يصورني.

كل ما أذكر انه سبق لي ان مارسته هو وقوفي الطويل أمام واجهات استوديوهات المصورين الزجاجية، أتملى في صورها العديدة، فأعجب للناس الضاحكين، وكنت أتساءل دائماً كيف يتهيأ لهم ذلك. هل يظلون مبتسمين الى ان ينهي المصور عمله الطويل، ثم يعودون الى عبوسهم، وهم ينقدونه ثمن الصور، ويسألون عن الحجم والعدد ونوع الورق.

«- ان زبناء آخرين ينتظرون، ولن أهتم بك وحدك».

ثم يسمي هذا اهتماماً. لست أدري لماذا يصر على ان يصورني ضاحكاً. انا لا أريد ان اتصور أصلا. غير أنني مرغم على ذلك، فلا بد لرجال المخزن من أن يروك مرتين. مرة بلحمك وعظمك، وأخرى مبصوماً على ورق يقصونه بعناية ويحفظونه الآن في بلاستيك مقوى، وقد سجلوا أرقاماً وأسماء. ورغم ذلك ان كبسوك لا بد هم سائلوك، حتى تتلو عليهم.

ما سيؤلمني حتماً أن الواحد منهم حين يتناول بطاقتك بين يديه، لا بد هو ساخر منك.

«أيه! وتضحك يا كلب. ترتكب كل هذه الموبقات، وتضحك؟».

آنذاك أتمنى أن تبتلعني الأرض السابعة أو أذوب في صفحة السماء الزرقاء الشاسعة. غير أنهم حين يخلون سبيلي، أجلس الى قهوتي أطالع الجرائد وأسمع حديث الرواد، فأدرك ان غيري هم من يرتكبون الموبقات حقاً، وأنني أعجز الى أقصى درجات العجز (تصوروا أني أعجز حتى عن ارتكاب الموبقات - قات - قات - قات).

أطفأ الآن ضوءيه، الضوء الأيمن، والضوء الأيسر.

وشيئاً فشيئاً - وأنا على الكرسي الوطيء - بدأت أميز أشباحاً كثيرة تعمر الاستوديو خلف آلة التصوير. كانت جامدة ساكنة، وكان هو الوحيد المتحرك المتحدث: «منذ ان اقتعد هذا الكرسي، لم يرد ان يبرحه، وما زال حتى قرب وصولكم يهذي، ويردد كلمة: قات قات» □

العَدَد المَسْرُوق

عبد الفتاح فاكهاني

■ «- سامحيني! لا أذكر اسمك».

«- دون شك لم يعجبك».

«- لم يعجبني؟ مجرد ادعاء».

«- كنت ترقص بحماسة. هذا تتذكره؟».

«- كما اتفق، عجنتُ ألوانا متنافرة».

«- كم أضحكني تعليق سعيد على رقصك. سعيد لطيف والله. يعتبرك من أعزّ أصدقائه».

«- وأحمق أصدقائه كما يقول».

«- إني معجبة به. لكن أفكاره تحيرني. بقدر ما هو لطيف مع الناس، يبدو قاسياً في الحكم على الأشياء».

«- كيف لا يكون المرء قاسياً في الغاب! ثم انه مناضل. الحمد لله لم يعتبروا حفلتنا عنده اجتماعاً».

«- تتحدث عنهم. من تقصد؟».

«- الناس، الجيران، لست أدري».

البارحة التقينا مصادفة في شرق المدينة، والآن مصادفة نلتقي في أقصى غربها. لما عبرت الساحة متجهة نحو المقهى ظننت انها من بنات الهوى. مشيتها أم ألوان قميصها وجبتها؟ لست أدري. قصدت طاولتي مبتسمة. تعرفت عليها، ورحبت محاولا تغطية نسياني. ابتهجت لأنني بعدما قرأت بعض المقالات وسحقت ما يزيد على عشر سجائر، سئمت، وبدأت أبرمج لما قد أقضي به بقية النهار. لولا مثل هذه المصادفات، على قلتها، لكانت رتابة الحياة قاتلة.

طلبت من النادل كأس شاي. وتوجهت إليها مسائلا، فأجابت: «نفس الشيء». جلست قبالتي. سيكون عسيراً عليّ التحدث إليها وإهمال كل ما يجري بالشارع. مرّ قربي نادل شاب يغادر المقهى وهو غضبان، يلوي معطفه الأبيض على يسار المقود؛ يستوي على دراجته، يشغلها ويقلع محدثا عجاجاً وضجيجاً.

«- تلك الجريدة، هل فيها ما يستحق ان يقرأ؟».

«- شوية. قرأت مقالا لا يخلو من أهمية».

حاولت ان ألخص لها المقال، فلم تسعفني ذاكرتي. وجدتني أقرأ فقرة بصوت مرتفع، سحبت من جيبي قلماً وشدّدت جملة كان فيها الكاتب صريحاً غير مراوغ. رفعت رأسي وأخذت أفحص وجه حكيمة وقد بدا عليه انتباه شديد. تذكرت أن الجريدة اشتريت ليقرأها زبناء المقهى، وما أكثرهم، فتأسفت على تجاسري. لم أتخلص بعد من التسطير والخربشة حتى على اوراق الآخرين.

ما زالت حكيمة تنتظر، تنتظر مني مزيداً من الشرح. انشغلتُ هنيهة بالتحديق الى قرطيْهَا ينشران أشعة تكاد تنسيك أخضرهما الزمردي. تراءت لي أضرحة وقباب وهماريج، وانتهيت غاطساً في عينيها.

البارحة لم أشعر بهذا الرنين الأخاذ في نظراتها. رقصت وغنيت. مكتظاً كان منزل سعيد. حرارتنا ارتفعت حتى عرق الزجاج. خلعنا معاطفنا ونسينا البرد القارس خارج الشقة. استهزأ بنا أحدهم: «منزلكم يعاني من الجفاف»، فاستقبلنا تهجمه بضحكة جماعية.

أما ملابسنا فكانت أخف. وقد نستفزهُم اذا برزت صدورنا أكثر وتعرّت تماماً أذْرُعنا. قبلنا كل الطلبات، هذا يراقصك تائها، وذاك يُفرفش، والآخر يضمكِ حتى تتحرجي. كتمنا ما اعتمل في قلوبنا قدر الامكان، ساهمنا في مناقشاتهم.

أما مساحيقنا، فكانت رقيقة، ولم يشعُرْ بمرايانا أحد.

«ـ لماذا الهجوم على... صندوق النقد الدولي؟».

«ـ الصنـدوق يقـول: تريـدون نقوداً؟ حرروا الأثـمان! قلصـوا من حجـز ميـزانيـاتكم! والنتيجة تعرفيها. تصبح البطاطا بدرهمين. والزبائن يتفرجون، وسلاتهم خاوية».

تنظر اليَّ في ازدراء. حاولت ان تخفي مغزى تنهيدتها باحثة في حقيبة يدها عن شيء لم تجده، كما كنت أنتظر. وما عساها تجد إذا لم تكن تبحث حقيقة؟ هدمتها بقصة البطاطا. ربما أحست أني احتقرتها. أبداً. والخضراوات! ما وجه الغرابة في الحديث عنها؟ وهل هي أشياء توجد أم لا توجد؟ أم ان البطاطا من الخضراوات القبيحة؟ ومن يا ترى يوزع القبح والجمال حتى على الخضراوات؟ الفضاء حولي يضيق، والأشياء تضبب. أشعلت سيجارة أخذت أشتت دخانها عبثاً. قلت لها:

«ـ لدي سؤال فضولي».

«ـ ولا مشكل».

«ـ هل أنت مرتبطة يا حكيمة؟».

«ـ... كنت متزوجة».

«ـ أنت توحين بالطيبة والذكاء».

«ـ الذكاء. آه.. الذكاء لكم، أما نحن فتكفينا دموعنا».

حاولت ان تبتسم بل ان تضحك. لكن اندهاشي جمّد قسماتها. ترميشها يتسارع. أيقنتُ انها تأسفت فضعف استعدادي للرد. أصبحت احتفظ برأيي وأجاملها بتعليقات بين بين.

«ـ بصراحة كنت قاسية».

«ـ لم أعتقد أنك حساس لهذه الدرجة. يا سيدي، أخطأت في حقك. سامحني».

«ـ لم يكن ثمة خطأ. على كل حال، نتجاوز الأمر. والآن ننصرف؟».

«ـ وقد انشرحت. الحمد لله».

كنتما تافهين. دردشتما في فراغ فارغ، تشاكستما قليلا، وغادرتما مقهى كالمقاهي، تفترقان أو تنتهيان الى مكان بسقف كالسقوف، أو بسماء كالسماء. ودعتها لما توقفت الحافلة وأقلتها وأخذت أمشي ببطء على الرصيف.

ألح عليّ ماسح احذية فتركت له قدمي، وأنا أنظر الى هيكل ميزان معطوب. ألح عليّ بائع أوراق يانصيب، فرفضت وعبرت له عن انزعاجي. أوراق اليانصيب لا ثم لا! الدقة الأخيرة على الصندوق الخشبي الصغير حررتني من سجن الوقوف. ناولت ماسح الأحذية درهما وقلت له: «شكراً، فقال لي: «الله يخلف».

المارة يتكاثرون، والظلال تنتشر مقوضة مملكة الشمس. أضواء المحلات بدأت تبين جدواها. مررت أمام كشك كبير، فتذكرت الجريدة. وهم يعرفونك في المقهى! تشدد جملة خطيرة بأسطر مزقت العمود. هذا لا يريد خيراً للدولة. وتجتهد لجر امرأة بريئة الى منظمتك، فتلقي بها الى الهلاك. هي مجرد صديقة عرَّفني بها صديق. شددتُ الجملة لأن الكاتب بالغ في النقد. ابن زنا! نفس الحكايات يا ابن الزنا. مرَّ مِنْ هنا رجال لم يتراجعوا. خذوا هذا الجبان، هيئوا له ملفاً، وألقوا به في السجن.

الجريدة كما تركتها. الكؤوس والملاعق والصحينات اختفت، والطاولة مُسحت. وبقيت هي، بنفس الثني. تحت المصابيح الكبيرة يتكدس الزبائن. ألوان ملابسهم الأنيقة تعزف سمفونية فرح. استويت على الكرسي، وخشيت ان يكون جلوسي الآن في هذا الركن مثيراً. رتبت الأوراق العريضة، وأخذت أتصنع القراءة.

عدت الى الصفحة ذات المقال. بهدوء سحبت قلمي. خربشتُ حتى اختفت الجملة تماما. أستعد للانصراف. وهم يعرفونك في المقهى فلم تزدك الخربشة إلا افتضاحاً ويكفي اقتناء عدد آخر كي تضبط الجملة رغم انفك.

تسمرت في مكاني. غير بعيد شرطي يوقف سيارة لمخالفة لم أشعر بها. علي ان أمحو هذا العدد من الوجود. ولتذهب الاخلاق الى الجحيم. ستكون التهمة تافهة. تصوروا موظفا يقتاد الى مركز الشرطة لأنه سرق جريدة! عبث في عبث. الشرطي يفحص متباطئاً أوراق السائقة. ردّ لها الأوراق وحياها فانصرفت.

طويتُ الجريدة. يدق قلبي ويداي ترتعشان. وقفت.

ثقيلة خطواتي كأنني اجر قطارا. وغادرتُ. تخشى ان ينادي عليك نادل ويطلب منك إرجاع الجريدة الى مكانها ان أراد بلُطف وإن لم ترقه سحنتك اتهمك وصاح عليك أمام هذا الحشد فتقلصت قامتك والفضيحة لا مفر منها.

أسرع في مشيتي. أهُمُّ بولوج مقهى آخر. النظرات الغريبة جعلتني أتراجع، فاتجهت صوب «مقهى النجوم» والى دورة المياه مباشرة. أغلقت الباب، وشرعت أمزق الجريدة. الموسيقى الصاخبة وطقطقات الفليبر طمأنتني لما خرجت. التمزيق لم يسمعه أحد ولم يره دون شك أحد □



محمد أمنصور



١. المرأة التي ملت الانتظار

■ عن المعني بتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة، قال:

«... لم يكن الرجال وحدهم ضالتها، وإن أحسّت باستمرار، أنهم جميعاً ملكها وحدها، دون نساء الأرض. لقد أتاها الملك وهي في وقدة الصبا. وإن كان هوس الأنس قد أدركها قبل ذلك. يطلقون عليها لقب «القديسة أليزابيت الفطواكية»، ولا أحد يعلم سبباً محدداً لذلك. فربما كان لاطلاع بعُض الفضوليين، على تعلّق نسبها بسلالة آيت القديسين محمد وبختيار والراوندي، سببٌ في ذلك. على أن اللقب العجمي «اليزابيت»، لن يكون قد أطلقه عليها إلاّ هندي عربيد أو لوطي رومي. فما أكثر الأخلاط الذين كانت تحفل بهم ليالي دهاليز المرح القتال. فالرجل منهم يشرب الخمرة المعتقة، حتى يثقل رأسه فيتلعب الهذيان بلسانه، فإذا به يقول ما لا يدري على مسامع السمار (...). إن من لم يشهد طقوس الأنس وجنون الخمرة والرقص، ببلاط الملكة، ستذهب به الظنون، إلى أن الأمر ليس أكثر من حكاية امرأة، عبثت بمجدها النزوات، ولعلّ كلاماً كهذا الذي أورده في مذكراته، صاحب (مصارع فطواكة الغابرة)، هو ما يشجع مثل هذه الظنون. لقد كتب هذا المؤرخ أن الملكة كانت تملي عليه، بين الحين والآخر، كلاماً كثيرا، ينطوي على غير قليل من أسرار المملكة:

«ـ اكتب! وحدها الأحصنة النافرة تطرق حائط الملكة، فأنا جلنار بنت مرزوقة، من لا يعتصر نهديّ الملوكيين.. من لا يمطر ظمأي القهّار إلى مجاري اللذة القاتلة، يُلقى للتيه في البراري، حيث الوحوش الضارية، حتى إذا أتى عليه يوم الصيد، لقي حتفه كأية غزالة ضالة.. إكتب!».

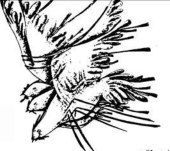
لا الدمع ولا الدم رضّعا يوماً فراش الملكة المثلوج، ولكنها ككل النساء كانت تريد أن تبكي. فالجسد المنهوك ترفاً وأقاويل الغوغاء ودسائس العشاق وأعناق النساء.. مواجع، كانت تفسد على الملكة، لذة الانتظار.

«ـ اكتب! لفضولي التاريخ، ومرتزقي الصحافة، أن جلنار بنت مرزوقة، المعروفة باسم القديسة اليزابيت الفطواكية، على كثرة صرعى أنسها، لم تكن قبل الملك ولا بعده، إلاّ في حالة انتظار..

اكتب! أنا أنتظر مقدم رجل في صولة النخيل وعصف الريح المزلزلة.. رجل يضمني بين ذراعيه القويتين، فيعصرني.. يعيد فضّي كما لم أفضّ من قبل.. رجل يجعلني أبكي بدموع حقيقية.. رجل تغتسل مسامه بدموع الملكة.. حتى إذا جاء الصباح، ونظرتُ في المرآة، وجدتني أخصب نساء الأرض أنوثة.. اكتب!».

٢. الرجل الذي كتب كل شيء

عن الذي استدعي سفره الضخم للادلاء بشهادته على اثر اكتشاف بعض مآثر ◁



مملكة فطواكة الغابرة، قال:

«.. ودرست في بلاد يونان وفارس والروم، ما سمي فيما بعد بصناعة التاريخ. وعرجت على مملكة فطواكة، على عهد الملك النعرير، طلعة زمانه وصانع مجد أجداده (ألفونسو علي الفطواكي) سليل آيت القديسين، محمد وبختيار والراوندي، مؤسسي مملكة فطواكة، على عهد برابرة المماليك البنغاليين. وكان عمري إذاك قد نيف على الثلاثين، لما أُبلغتُ أن الملك العظيم قد انتدبني رئيساً على (ديوان الكتابة)، أحفظ أسرار الملكة، وأرعى أنساب نسله الشريف، وأؤرخ لأيام مجده وأخبار بلاطه العامر. وإذ كنتُ في أول عهدي بالاشتغال في صناعة التاريخ، فاتني التنبّه إلى ما إذا كان الوقت الذي أدخلت فيه على الأميرة جلنار بنت مرزوقة، صباح خريف أو مساء شتاء. ولكنني لا أنسى أن الأميرة كانت عارية وفي منتهى السكر والعربدة. تتصاعد روائح البخور والند والعطور من حولها. كان جسمها المرمري يتبدى من خلل الدخان طيفاً ملائكياً، لا يكاد يظهر حتى يختفي في غمرة الأنوار الشفقية. إن الأميرة، حتى قبل أن تعتلي عرش المملكة، كانت تغتسل بالخمرة، متى تلألأ القمر، وأضاءت النجوم السماوات المعتمة. تتجرّد من الثياب والحلي والخلاخل، غير مكترثة لتلصُّص عيون الخدم المدهوشة، في عريها المميت(...) وتبقى على تلك الحال كأنها تنتظر عريساً من الجن أو الإنس، يأتيها من السماء أو تتشقق عنه الأرض. وأما ما قد شاع على ألسنة الغوغاء من أن فسق الملكة هو ما أذهب عنها الملك أياماً معدودات بعد اعتلائها عرش أبيها الملك. فليس لديّ ما أضيفه في دفتر مذكراتي هذا إلّا ما كتبته بهذا الشأن في مصنفي الضخم (مصارع فطواكة الغابرة). فقد سطّرت في الصفحة العاشرة بعد الألف، في باب ما جاء في أخبار القديسة أليزابيت الفطواكية، ما يلي:

«.. ولما هلك الملك ألفونسو علي الفطواكي في إحدى رحلاته الدورية للصيد والغزو، وهو المفتون بسحر عيون الغزلان وركضها في البراري، أفتى القائمون على سر البلاط، وأوصياء الملك على صورة استمرار توارث الحكم في ذمة آيت القديسين محمد وبختيار والراوندي، بأن قد حقّ للأميرة جلنار بنت مرزوقة، الوريثة الشرعية والوحيدة لأمجاد ملوك فطواكة السعيدة، أن تستجيب لداعي الوراثة ونداء الواجب الوطني!».

ولم يكن لديّ ما أضيفه إلى هذا الذي اقتضت مني صناعة التاريخ ذكره في سفر ما أريد له إلّا الإبلاغ المبين، فيما يخص شؤون (مصارع فطواكة الغابرة). وبحمد الله؛ فقد أتم هذا الخبر سطور السفر الضخم، وإني أقول هذا والله أعلم».

٣. الجريدة التي قالت لها الوكالة

قال المعني بتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة، والحريص على استقصاء حقيقة ما تورده المصادر وكثرة الرواه من شائعات حول عشق أو فسق ملكة زمانها جلنار بنت مرزوقة:

«.. وفي خبر آخر لوكالة (CI/GB) أوردته جريدة (الأصابع الدامية)، اطلعت على نتائج حفريات أسفرت عنها تنقيبات علماء الآثار في الآونة الأخيرة على مسافة عشر كيلومترات تحت حائط العشق، بالمكان المعلوم، مفاده أن سر مملكة فطواكة الغابرة لم يكن في نهوضها على سراديب موغلة في الغور والعتمة، ولا في أعناق النساء أو جماجم العشاق، المرصوصة في الأقبية.. ولكن، كان في.. وكذلك.. ثم.. وطبعاً.. أي نعم.. جميعهم.. لذلك.. حتى إذا.. جرت تصاريف الوقت الفطواكي...».

قال المعني بتتبع أخبار مملكة فطواكة الغابرة:

«بهذا الخبر أكون قد أتممت تحرياتي هذه التي وضعت حداً للشائعات التي انتشرت على ألسنة الغوغاء حول مصارع العهد الفطواكي الغابر. وإذ أقول هذا فالعهدة على الجريدة التي قالت لها الوكالة ما لم يكتبه حافظ سر التي فعلت ما فعلت» □

سَبعة أجراس لِزمن البُرتقال

حسن البقالي

موت البرتقالة أو ابتداء النهار:

■ أطلّ من نافذة الشقة الموجودة على السطح وأرى: خيوط الغبش تنسج للصبح الرداء، والطريق خالية ممتدة تغري بالسفر وتوحي بأشياء غريبة وقعت في زمن آخر أو ستقع قريباً.

صباح جميل ومناسب لسقوط قنبلة أو كائنات فضاء أو رئيس دولة. وكنت أُطلّ من النافذة ورأيت:

الطريق ليست خالية تماماً؛ يملؤها ذلك الجسم الصغير. فتحت عينيّ جيداً ورأيت: على الطريق كانت تنام برتقالة.. لعلها مهترئة وفاسدة لكنها لا تزال داخل قشرتها ذات اللون المتميز جذابة ومغرية.. تنط وتنغمز كلما أيقظها شكل ما للحركة.. حركة هواء أو زعيق محرّك يهدر من بعيد. ولم يرها أحد. الشاحنة وحدها رأتها وكنت أرى.. رأتها ومضت بهديرها الذي يشبه هدير البحر. ولم يكن لها قلب. قاسية كانت تلك الشاحنة التي رأت البرتقالة ومرت.. مرّت فوقها فانبعجت وكنت أرى. صار لها شكل لا يوحي بأنها كانت في يوم ما برتقالة.

كنت قد أفقت لتوّي. أطلّ من النافذة، ورأيت..

الآن يبتدىء النهار.

دائماً يبتدىء هكذا تموت البرتقالة في طريق خالية ثم تطفح السماء بلون البرتقالة.

الرحلة إلى زمن البرتقال

نزلت الأدراج، ووجدتني في الشارع أصفّر وأدندن. نسيم الصباح يرشّ وجهي ويوقظ داخلي إحساسات كأنها الحلم. قلت له: أيها الهواء الرقيق ادخل رئتيّ. ادخل اقرص وجهي. ففعل. عندها انتبهت إلى أن الشتاء قد حلّ وإني أحتاج إلى معطف.

وصلت إلى المكان الذي بضاحية المدينة ووقفت. وكان البعض قد وصل. وقوفاً ينتظرون. على الوجوه قرصات البرد وفي العيون حلم معلق على المشجب وله شكل المعطف. كنا جمعاً فيه الرجال والنساء والأطفال وكنا ننتظر. مثل جماعة من الغجر كنا أو لاجئي مخيم، واقفين يقرصنا البرد ويوقظنا وننتظر. أخيراً أتت. صفّر بعضنا وركب وقلت: لا.. لن أركب حتى أرى. تذكّرت البرتقالة فصفّرت ولم أركب بحثت عنها تحت العجلات وكانت هناك: رائحتها وشهوة القتل. قلت في نفسي إن هذه العجلات ارتكبت جريمة أنا شاهدها الوحيد. نظرت ملياً إليها وبوّلت.. وكان البول ساخناً يصعد منه البخار ومن فميَ بخار وصعدت.

وكنا جمعاً فيه الرجال والنساء والأطفال.. تكدّسنا واندغمنا مثل حروف. تحركت الشاحنة وصار للبرد سياط تلسع أجسادنا التي دخلت في علاقات سرية.

الدخول في زمن البرتقال

الضيعة مدينة كبيرة.. مدينة للبرتقال والعرق. وكنا جيشاً. توزّعنا إلى ميمنة وميسرة، مقدمة ومؤخرة، وهجمنا. أُثير النقع، وبكت الجياد، وصهلت السيوف، وقال قائلنا: «أنا لا أحسن الكرّ ولا أحسن الصرّ إنما أحسن الجني».

ودخلنا زمن البرتقال

الأشجار مستسلمة وواقفة، نعريها وتتفرج، نعرك النهد الأصفر المذهّب. نضع جثمانه في الصندوق وتتفرج والعصافير التي كانت نائمة طارت. فزعت وطارت ولم ترد مشاهدة الجريمة أو التعرض لنظرات الرجل الفظ الغليظ نظرات قاسية، سياط أخرى تنضاف إلى القهر والبرد، وليس لدينا مصدر آخر للخبز. الرجل

الفظ الغليظ يأكل جيداً ويشحن صناديق البرتقال ثم يمضي. . إلى أين؟ ونبقى هناك بين الأشجار والعرق والبرد. نقتل البرتقال، ويقتلنا الرجل الفظ الغليظ ببساط النظرات.

ما قلته للعامل الآخر:

نظرت إلى ما حولي كانت بي رغبة شديدة في تدخين سيجارة أو عقب، وقلت: «هي مسألة حياة أو موت». ونظرت إلى العامل الآخر. أخرج سيجارة واحدة، واقتسمناها، وعلا الدخان والبخار والرغبة في تكسير الزمن. أي زمن؟ زمن يود أن يكسر. قلت للعامل الآخر: «نحن نقتل البرتقال وهم يتتعشون بالعصير».

«ـ هكذا نحن لا شيء».

«ـ كثيرون من الناس كانوا مثلنا لا شيء وصاروا شيئاً».

«ـ نعم صاروا شيئاً ونحن لا شيء نقتل البرتقال».

وكان الدخان حاراً في الحلق وقاسياً، لكنه مع ذلك حلو ولذيذ. كنت أرشف متشبثاً وأقول له: أدخل رئتي، فيدخل وأسعل ويسيل من أنفي المخاط. يتقاسم جسدي الدخان والزكام، والعامل الآخر يحملق إلي مشدوهاً. قال: «لماذا تدخن وأنت هكذا بردان ومزكوم؟».

قلت: «هكذا هي مسألة حياة أو موت. والقتل يحتاج إلى ذلك. أنظر إلى هذه البرتقالة الجميلة الوديعة والتي سنقتلها بعد حين. أليس هذا قاسياً ويحتاج إلى تدخين؟».

«ـ ذاك ضروري. . نقتلها لكي نعيش».

«ـ الحياة إذن تقوم على القتل؟».

«ـ نعم».

«ـ وهؤلاء الذين يعيشون في بحبوحة لا بد من أن ضحاياهم كثيرة».

«ـ أكيد. . .».

واحترق آخر رمق في السيجارة بين يدي. رميته، ونظرت إلى العامل الآخر ثم إلى شجرة البرتقال. جذبت شعرها وقرصت النهد. كانت ناضجة ونافرة مثل نهدها. دعكتها فتأوّهت ثم انفلتت من الغصن وارتمت في كفّي وماتت.

ما قاله لي العامل:

وحان وقت الغذاء، فنفضنا أيدينا من آثار الموتى وتنفسنا الصعداء. أخرج كل منا ما عنده من زاد: خبـز وزيتـون. . خبز وبيض مسلوق. . خبز وسمك معلب. . خبز وخبز، وكنا نأكل، والرجل الفظ الغليظ يأكل. أمامه لحم كثير وخمر وفواكه. نأكل الخبز والخبز، وأمامه لحم كثير.

نظر إليّ العامل الآخر وقال: «أترى ما أمامه على البساط؟».

ولم ينتظر أن يسمع الجواب. كان يبدو حزيناً ومغبوناً. قال: «لحمنا».

قلت: «هكذا نحن نقتل البرتقال وهم يأكلون لحومنا».

وقضمت آخر ما تبقّى لي من الخبز ونهضت. تمشيت بين الأشجار، واشتممت روائح كثيرة ومتداخلة لعلها لأزهار البرتقال والعرق أو رائحة توابل في قدر كبير. . أو رائحة شيء ما متفسخ وعفن. روائح مخلوطة ومتداخلة ونفاذة قهرت الزكام وداخلتني، وكنت أتمشى بين الأشجار أتفرس في البرتقال وأعشاش العصافير ورأيت: شيء ما متكوم قرب قدمي وساكن. نظرت جيداً وإذا الشيء رجل وامرأة. رجل فوق امرأة فجّرت شهوتها رائحة البرتقال والزهر أو رائحة التوابل أو شيء آخر. أحسّا بمقدمي فتكوّما وقطعا الأنفاس. كانا قربي محرجين وكنت محرجاً. قلت: «ماذا تفعلان أيها العفريتان؟». نطق الرجل. قال: «لا شيء، نمزح فقط»، ثم انحنى على المرأة، وذهبتُ. وصرنا جيشاً. توزعنا إلى ميمنة وميسرة، مقدمة ومؤخرة، وهجمنا.

موت النهار أو ابتداء الحكاية:

في المساء وكنا متعبين مهدودين ننتظر الشاحنة، والبرتقال ميت في الصناديق. بدأ المطر يهطل خفيفاً في البداية ثم عنيفاً فيما بعد. كنا جمعاً فيه الرجال والنساء والأطفال وكنا ننتظر الشاحنة. تأخرت. لعلها انزلقت أو لعل طائرة انقضّت عليها من السماء فقتلتها. راقتني هذه الفكرة، وشطح خيالي معها بعيداً حتى نسيت أننا في ضيعة بعيدة ومعزولة تحت زخات مطر عنيف ومكسر، ننتظر أن نروح إلى منازلنا، نرتعد من البرد متعبين، والأطفال أشدنا تعباً. رفع طفل صوته بأغنية حزينة، لكن الأغنية طارت بعيداً وبقي الحزن والتعب. وتحسّس الليل عباءته يريد أن يغطينا لكني رأيتُ قبل أن يغطينا الليل، رأيت الطفل وهو يهوي أرضاً وتغسله الأمطار والأيدي. امتدت الأيدي من كل جانب، وصاح الجمع: الله أكبر! ثم حطّ الليل فجأة مثل غراب بحجم العالم. ولم نعد نرى بعضنا البعض أو نرى الطفل. وقلت: «الحمد لله الذي أعطانا أفواهاً نصيح بها أو نصفر، ونعلن بها عن وجودنا في الظلام». صحت مثل ذئب، وأجابني أحدهم بصفير حاد. قلت: «من هو الكلب الذي صفّر؟». وسمعت صوتاً يقول: «الكلب هو أبوك أيها الجرو الأجرب». وتعالى الصياح والصفير من كل جانب حتى خرج الرجل الفظ الغليظ من جحره (كان مع إحدى العاملات رأيت ذلك في عينيها اللتين يخفيهما الظلام). وزعق فينا: «اسكتوا يا كلاب».

أجابه الصوت نفسه قائلاً: «الكلب هو أبوك أيها الجرو الأجرب».

وفي تلك اللحظة تعرّفت على صاحب الصوت. عرفت أنه العامل الآخر الذي قال لي أشياء كثيرة، وقال: «نحن لا شيء». صحت أؤازره: «نعم الكلب هو أبوك أيها الحمار».

وتعالى الصياح والصفير، ثم سقط طفل آخر. لم نره لكننا سمعناه. صاح: «ماما. . أريد ماما لأعطيها الفلوس». وسقط تغسله الأوحال والأيدي. امتدت الأيدي من كل جانب، وصاح الجمع: الله أكبر! وسألت: «لماذا تأخرت الشاحنة؟». قال الذي بجانبي: «فلتتأخر يا أخي شاحنة الكلب، ما لنا ولها؟».

ثم سمعته يقول في همس: «أحبك يا فاطمة. تعالي معي إلى الخلاء». ضحكت فاطمة في غنج وقالت له: «ويلي.. احتشم». قلت في نفسي: تفو. وصفّرت. تعالى الصياح والصفير. وتذكّرت سينما الحي عندما ينقطع الشريط فجأة فنجد أنفاسنا معلّقة إلى بياض، ونصفّر ونضرب الكراسي الخشبية بكل قوانا فيعود البطل وينتصر. لا كراسي هنا ولا بطل. نساء وأطفال يتساقطون مثل خراف الجفاف، وأمطار وانتظار. لماذا تأخرت؟

أتى الكابران بعد حين، وسرت وشوشة في الجمع. وعندما سقط الطفل الثالث كان الكل يعرف ما أتى به الكابران. قال: «ذهبت على الدرّاجة أستطلع الخبر وإذا بالشاحنة واقفة في منتصف الطريق بين الضيعة والمدينة».

حادثة سير؟ لعلها اصطدمت بشجرة أو حمار، أو لعل السائق مات فجأة بنوبة قلبية وهو خلف المقود. وتذكّرتُ البرتقالة التي كانت نائمة في عرض الطريق ثم نزل عليها القدر قبل أن تندهش أو تسأل عن الخبر. قاسية هي الشاحنة. تقتل البرتقال مثلما تقتل الخراف والناس. طق. وتمتلىء الطريق بالدماء ورائحة القتل والعويل والمتفرجين. لكن لماذا تأخرت؟

يقول الكابران: «كان السائق خلف المقود سكراناً متعتعاً. وقال: لن أسوق هذه الكلبة حتى يرفع أجري. هل يظنني حماراً؟ لا. أيها الكابران الحمار أنا فايق وعايق».

وصفّرنا. صفّقنا. من أين لنا هذه الحماسة؟ ونحن لا شيء كما قال العامل الآخر. قلنا: «هو دا الكلام ولاّ بلاش!».

«هي ده الشطارة والمفهومية».

«أنت جدع أيها السائق!».

وأحسّ الرجل الفظ الغليظ بثقل الليل والمطر، وأحسستُ فجأة بأن ليس هناك برد أو ظلام، ورأيت: نهض الأطفال الذين سقطوا، وانتعشت جبال البرتقال الميتة.

حوار أخير برتقالي الطعم:

في الطريق وكنت ماشياً أستنشق هواء الصبح النقيت ببرتقالة صغيرة. قلت لها: «إلى أين أيتها الجميلة؟».

وانتبهت إلى أن على جبينها طابع حُسْنٍ. تمعّنت فيه فإذا منقوش عليه: «ماروك».

قالت: «إلى السوق».

«ـ آه يا للجسارة والإقدام! ألا تخافين البحر والجمارك والعجز التجاري؟».

«ـ هذه أشياء ألفناها».

نظرتُ في عينيها طويـلاً فتوردت خجلاً. قلت: «أنظري تحت قدميك. . هنا أحبتُكِ الذين اشتاقوا إليك».

وبـدت زهرتها البيضاء جميلة وجميلة وجميلة. كانت خجلة تنظر إلى الأرض، وتحفرها بالنظرات □

ناسي المنسي وما جرى له مع حمار الليل

مصطفى الكليتي

■ على حين غرة تجسد ساداً مسارب المكان. لم أجد فجوة للمناص. استجمعت شجاعتي، ورفعت البصر متفرساً فارتد إلي حسيرا.
كان قلبي حصاناً يركض في البراري. هممتُ بالصراخ، فلم أجد صوتاً.
تحسست رأسي. أفعمتني الدهشة لما تبينت أن أطرافي فقدت تباعاً مواقعها الأصلية. هالني ذلك وخيل الي أني أمسيت ألعوبة مسلية يلهو بها بهلوان ماكر.
صاح صوت مكتوم في الأغوار: «أنّى لك أن تجمع أشلاءك المزعة يا ناسي يا منسي».
صفق بيديه أو هكذا على الأقل تمثل لي. قال: «ادخل سوقك».
ودخلت.

(ب)

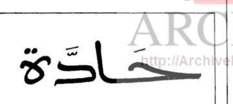
لاح لي السوق. أهو سوق عكاظ أو بغداد أو فاس أو اليمن السعيد أو كل هذا. لا أدري. المكان حفل بالراكب والسابل. نبت كالسدر في الهجير، بتكوين جديد، وسط حشد حاشد من الخصيان والجواري الحسان. امتزج شذى الطيب بعنبر السند والهند وإفرازات العرق والصنان.
النخاسون يتبارون.
أمسك نخاس فظ أذنيّ اللتين تدلى منهما قرطان نحاسيان على شكل صفرين ضخمين. انغرسا في شحمة كل أذن بصلافة وعداء.
«- عبد ظريف المعشر، يحسن الكر والفر والحلب والصر. يتقن نون وحرف زمانه. لا يشكو ولا يتبرم. مطيع لسيده. محب لسيده. محب لسيده وأهل سيده. لا يند عنه وجع ولا ألم. ولا يقول أبداً: أح. أح. أح. يقبل اليد الصافعة ويمشي خلف الأقدام الراكلة».
غار السوق، ودبت فيه حثالة السوقة والهوام والكلاب الباحثة عن مضغة تسكن جوعها.
ما برح صوت النخاس الأجش يدوي وقد زاد بحثه: «عبد ثمنه قليل.. وعطاؤه كبير. من يشتري هذا العبد وعصاي معه؟».
(سبحان الله! ثمة شبه حاد بين النخاس ورئيس القسم الذي أعمل فيه بالأرشيف).
تخاطفت الأيدي الجواري والخصيان، فأسقط في يد النخاس الجشع.
لم يساومه أحد. عيل صبره، ونفدت حيلته. تفّ في وجهي حنقه وجأر: «اغرب يا وجه النحس. أتطير منك. إن بقيت معي طال سلعتي الكساد والبوار».
ثم تركني مهملاً في الخلاء.
التقطني أحد السابلة، فكان لي معلماً وسيداً، وساقني باللين تارة وبالسوط أطواراً وضربنا في الفلاة الى حدود دياره.

(ج)

غنت «دنانير» وصلتها، وترادفت أصوات البلابل والحساسين والشحارير الصوادح حتى وقعت الجماعة شوقاً وشغفاً بنوبتي. وانبرى سيدي الى الحضور قائلا بزهو: «مولاي كبير الجاه والمقام.. معشر الوجهاء وعلية القوم. يسرني ان أقدم لكم صوتاً لم تسمعوا له شبيها قبلا ولا بعداً.. دربته لمدة عشرة أقمار على الطرب والتطريب استعداداً لهذه الليلة المهودة».
سوّى سيدي عوده، وانثالت الأنغام العذاب، وأخذت بمجامع الألباب. ونقر نقرات أمالت الرؤوس وتمايست لها الخصور وتهدلت الشعور.
وخضتُ في الغناء:
- يا ليل.. يا.. لـ.. يـ.. ل
يا.. يا.. لـ.. يـ.. ل..
نضبت زيت القناديل، ونفد نور الشموع خلا ذبلات شحاح، ولمعت الخواتم الذهبية والعقود الزبرجدية. نشر الليلُ البهيم وشاحه السرمدي، وتعالى الشخير والنفير.
ضاقوا ذرعاً بالأنغام وصناعة اللحن والكلام، فدلقوا عليّ كؤوسهم المترعة بعدما استخفهم المدام وأبطرتهم نشوته. أما سيدي ومعلمي، فتميز غيظا واستشاط غضباً، ومزق جبته إرباً إرباً، ونزل عوده صاعقة عاتية على قنة رأسي، واختلطت أخماسي بأسداسي، ولم يك من الفرار بد، ووجدت الشباك مخرجاً ومنفلتاً من عيون الحراس الغلاظ الشداد الذين سعوا ركضاً خلفي كجراء أنشب فيها السعار حمّاه المسنون.
وانتهيت الى وسعة الخلاء، وطفقت أجري.. أجري.. أجري.
وعندما شعرت بالأمان، انتبذت مكاناً قصياً. تغوطت، ثم نشرت جسدي المكدود كورقة مهترئة تحت نعومة ظل شجرة وارفة.

(د)

شعرت بالبرودة تسري حثيثاً في مفاصلي، والماء الصقيعي يلسعني. ماذا أرى؟ حمام عمومي؟ نعم حمام (السعادة) الذي دأبت على التردد اليه.
«لماذا أتواجد فيه وحدي؟».
تساءلت مع نفسي.
صحت حانقاً عامل الحمام: «اطلق السخون.. أطلق.. الـ.. سـ.. خـ.. و.. ن..».
عيوم فضولية تخزر فيّ وقد اتسع في أحداقها سؤال مغرض، وشمس رابعة النهار تضحك □



حادة

محمد بوجبيري

■ لماذا لا تغرينا الكتابة إلا عن الأموات؟ لماذا الأحياء لا يثيرون شهيتنا؟
حين كانت حادّة تأتي الى منزلنا المسند على الأطلس، مثقلة بالنكسات وماضيها العريق.. مثقلة بعرق جسدها الموحش، عبيق البراري والسّهوب، كانت تحدوها قهقهاتها، ولم تكن تثير أية رغبة في الكتابة.
ها هي الآن مضت الى إقامتها الابدية. كانت بلونها الأسود وأنا دُونَ الثانية عشرة تثير في نفسي قلقاً ما ورغبة في البكاء. كانت تقطن وحيدة ولم نعرف لها زوجاً أو أبناء. وحيدة كانت. لها شُجيرات ترعاها. لم تنجب ذريةً. وحيدة امتدت في العراء.. شجرة تبق من غير جذور. كل شيء بدأ في «كامْبرْتُو»[1] تكنة في مكان ما ملغي من الخرائط.. في المغرب الشّرقي. كانت بقامتها الفارهة وسحنتها الافريقية. كانت بلونها المشتهى، بايقاعاتها المتهاوجة، حُلمَ الجنود الاسبان. وكان يبدرو يؤجل رغبته العارمة، وهي تأتي وتروح في المطبخ. كان يملك إزاءها مشاعر نبيلة، لكن هسيساً خفيفاً ينهض في الأعماق عنيفاً ويُشعل لفافة تبغ مُبدِّداً أشباح الزوايع وأنينها.
وقاوم نفسه.. قاومَ ما لا يُقاوم ونامت بين أحضانه ليالي بحجم الأبديّة. كان يهف لها والصّقيع يكتم مُواء القطط السوداء والكلاب الجائعة:

ـ يا جسد الشموس البعيدة .
يا أفريقيا المودات
الصّولجان والخرافة
أعشقك حتى الدّم
وأعلن انسحاقي فيك
ولا بعد لي .
أيقظ فيها بيدرو لغةً أخرى ومشى أمامها . . والأفق بستان .
جاء صيفٌ وعبر بيدرو عبر مليلية الى الأندلس مُترعاً بعبيق هذا الجسد الأفريقي .
ولأسباب لا أحد يعرفها لم يعد . وانتظرت طويلاً . تطلعت وخفق قلبها . تلاشى المدى . واشتغلت في مطابخ أخرى . نامت في أحضان كثيرة . وكل الأحضان حضن بيدرُو، وكلُّ الموائد مائدته . ورثت عنه أشياء : التبْغ والكحول وعادات وثنية .
أطل فجر الاستقلال والمعمرون حزموا أمتعتهم وعادت حادة الى بيت آبائها المنزوي والمسند على صخرة عارمة وبدأت الحكاية .
حملت المعول والمدراة وصاحبت النساء الى الأعراس والمآتم . . حملت الحطب وقلال ماءٍ وزيت . كانت حديث الألسن . قالوا لو اتخذت زوجاً لأعفاها من البحث عن القُوت . . لو أنجبت لكان لها كالنساء ظل . . قالوا . . .
واندمجت وكان لها أصدقاء وصديقات . ولا خليل إلا بيدرو .
ها هو يطل عليها من شباك المطبخ مُهلِّلا . يحيط بقامته الأندلسية المنزل ويجثو أمامها .
ـ سحري الأسود أنت . .
قمري الفاحم
يا جَسَداً معطراً بالهالة والفجيعة .
بغوصانٍ في الطمأنينة .
ها هو .
ها هُم امام امرأة قادمة من بعيد .
ها هي وفراغ أحشائها الأبدي
فراغ القلب والأيام
الألسنة تلوكها .
ما أقسى ألسنة البدو المجوس!
ها هي في موكب النساء الى السُّوق . . عبر الدروب المستحيرة . . صعوداً عبر التلال هبوطاً . تجيد الإصغاء الى حكايات النساء والمكان يسكنها . . في سلالهن ديكة آثمة . . ما عادت تؤذن في الفجر واستهوتها نزوات خاصة .
ها هي في موكب النّساء . . ها هي في الجلجلة يحفها الكتان والشواء . السواك البري والحناء . ثمار الرّب وعطاياه ورغبات أخرى مزهوة بالالوان وقاماتُ البرابرة القادمين من أعلى الجبال . . لحاهم السُّوداء المسْدلة . عمائمهم . برانس الصوف والتُّبغ .
تأخذها الفتنة . تمضي بعيداً تقتني حاجاتها . تقضيها . وتسند جسدها المتعب الى صفصاف بوّابة السُّوق تنتظر . يكتمل موكب النساء وعبر التلال والدروب يُيَمّمن عائدات صوب مَداشرهن و«دواويرهن» المقصية .
كانت وحيدة والمرضُ يهدُّها وقاب قوسين من الرَّحيل حين زرتها في وقتٍ متأخر من ليلة من ليالي الشتاء الحالكة . حول موقد النار تمد أصابعها المرتعشة وتمسك بالنار . ورَوَت لي حكاية :
ما كنت عاقراً وذريتي لا أحد يعرفها .
أنجبت طفلاً وهبته دغلاً في لا قرار والدُّغل الآن صفصافة .
أهوي أنا وهي الى المدى . شبابي نذرنه للعشق . وحكت لي حكاية . في ليالي الصيف المقمرة حيث يحلو السهاد والأرق نعمة . كانت تحلو لنا المودات وفوق السطوح ننسج الحكاية .
ها هم العشاق بشعورهم المسدلة السوداء ، البوهميون الشرسون القلقون عائدون من المنافي بحقائبهم المثقلة وأمانيهم المشرعة . عائدون من المدن البعيدة بعد موسم الدراسة . . دفء العائلة من جديد وخرير الماء .
ها هم حين تغفو الكائنات ويُطل من وراء الجبال فانوس الرب يتسلَّلون باحثين عن مُدُنِ العشق . ويخلو بعضنا ببعضنا والسطوح حلبة القتال .
أهوي أنا كأن ذلك بالأمس .
باسُو يا من تخطو الآن في عتبة المحال .
كنت تأخذني الى ظل الجميزة الوحيدة وتفُضُّ أغصاني . تقول كلاماً يشعل الحرائق . . ويأخذني اللُّج . لكن اخترت أن تمضي وحيداً . . اجتزت بحاراً واتخذت مناجم فرنسا ملاذاً . . وكانت لك ذرية من أحفاد العذْراء .
الصَّقيع والمدى ثعابين .
تأججي يا نار كوني شاهدة الإنحدار . .
وغفت حادة .

***

يا سهوباً . يا سهوباً . . اني ما نسيتك فلا تعاتبيني في رسائلك ونداثك البعيد . .
لم يستغرني عهر هذه المدينة . لا لم تحتويني بُؤَرُها . ما تحفَّرتُ . ما زلتُ على عهدي كما تشائين بربرياً شرساً في حقيبتي دَغَلٌ وبعض توحشٍ . ما نسيتك . فقدت فيك بعض دمي . . أظافري ونعالي ومَنْ أهواهم .
أنسَيْت؟
وأنا أعبر الى جزيرة المنتهى حين أخذني اللُّجُ ولا منجاة!
الأفق انكسار وصُراخي تعالى والقوافل سادرة . قولي للبحيرة أن عتيقك . . ذاك الذي أمهلت تلك الظهيرة ، ذاك الغريق المؤجل يقرأ الشعر الآن وله عشيرة وصِحاب . يسافر كالآخرين ذاك الغريق ويحلم . يقتني رغيفاً وحلوى لصبية الأصدقاء وفي نهاية كل شهر يقف في الطابور يأخذ نقوداً مصروفةً سلفاً يؤدي التزاماته . البقّال الجزار الكاري وصاحب الجرائد . يحرص على ماءِ الوجه ويمضي للفاقة . يتحايل والزَّمن مخيف .
يقول على الأقل ـ لو كنتُ وحدي لأعلنتُ العصيان وشقَّتْ لي بحار . . أموجُ ولا أبالي . . أصعتك وقار الشطان الأبقة العذراء وباريس في كفي . غرناطة . . الأندلس وغجر الأقاصي . . أموج ولا أبالي . أعبرُ وما يدريك غريباً . أتوَّجُ أميراً للوقتِ وعول أحنصال[2] لي وهديره . حادة أوعكي الصوتُ الهادر . . الشلال لي الشيخ أعلي[3] وشهداء الغناء . . ولدْ قدُّور وسليمْ . . مسناوة والحوزْلي . الغيوان .
لا تعاتبيني يا سهوب . . أتواصل معك في امتداد الليل . أسمع أنفاسك من بعيد .
أرنو الى حشرجتكِ في بلعوم الزمن وأمضي للموت المؤجَّل . فكيف يا سهوب أنساك؟
كنتُ أتسلل إليها كلما غاب القمر حتى لا يكشف أمرنا أو كما يقول صاحبي :
سَموتُ إليها بعد ما نامَ أهلها * سُمُوَّ حبابِ الماءِ حالاً على حال[4] .
تأتيني متوجة بالقرنفل والرياحين . أعدو والغسق ضياء .
يا سهوب يا سهوب أدعو الأمواه المطمورة أن تعوذ . أدعو الجبال ان تنبع . الذين طلوا ـ مثلي ـ غابوا أو تاهوا أن يعودوا وأنت يا سهوبا أن تبقي كما أنتِ سهوبا .
أنهض في غبش الايام أروض الأسحار وأمضي لجلالِ السَّنابل . أصالح المدى النافر والرزق المعلق . أدعو تلك الحكايات أن تنسج من جديد . . العم حمُو الشيخ الطيب باسو والعشيرة . أولئك الذين شهروا السيوف قالوا لا نساوم في الأرض والكرامة . أدعو يسيبا وجدِّي . سعيد أو براهيم الشاف وجعموض . . الحسين . . أولئك الذين ضاعوا وضلوا طريق العودة . . يا سهوب أي ريح صرصر مضتْ بهم؟
فجيعةً أن يُسدل ستارك أيتها السُّلالة المتعبة . كنت مشرعة لكل فجٍ .
ها هم أحفادك الذين ملأوا الأعراس مسراتٍ يتطلعون الى البعيد . . الى المنافي البعيدة يبحرون يشحنون ويملأون الثكنات القصية حيث الرمال وتأتي أخبارهم :
الأول مات والسلاح في يديه الثاني انفجر به لغمٌ والثالث أضناهُ الترقب الانتظار وأنهى حياته وما تبقى يعود بالهدايا ورغبة عارمة في العيش . . تحضنينهم بالزغاريد والمواويل والمدائح لهم ولهفة الصبايا أحيدوس والرقص حتى الصَّباح . يولون راجعين . تعود أحصنة الجموح الى المراعي والناي القديم يصدح يعود ميمون الى فتّ الصخر تعود الرتابة وتتشحين بالصمت . تأتيك الرسائل والأخبار تباعاً وترجفين . أأقول لك . ذاك الفتى الغريب يملك الآن مكتبة لا بأس بها . فيها طرفة والشمقمق . السُّميرُ والسليك بن سلكة وتأبط . كل الذين ألغتهم عشيرتهم . يملك الآن رفوفاً فيها الجاحظ والتوحيدي . محي الدين وشيخ المعرة . كل الذين شغلوا الناس وغدوا مُدُناً . يتهجى اللغات ويقرأ بيرس وملارمي

١. ثكنة عسكرية معروفة في المغرب الشرقي في عهد الحماية، خاصة بين سكان الاطلس لأن فيها كثيرا من أبنائهم.
٢. أحنصال: نهر بالاطلس، يصب الأن في سد بين الويدان. واسم أيضا لزاوية (أحنصال) معروفة بنضالها إبان الاحتلال.. ومنها المقاوم المعروف أحمد أحنصال.
٣. الشيخ أعلي وما يليه من أسماء: شيوخ الغناء على اختلاف جهات المغرب.. غناء الشعب بعيداً عن الأكرديون وما الى ذلك من الات عصرية.
٤. البيت لأمرىء القيس من معلقته.

◁

ويحاول الشعر. ذاك الذي منعت ان يكون واحداً من صمتك. تنامين على مقابر وحقول سباها الماء. كنت حين تشح السماء تولين القهقرى ويمتلكنا الحزن. كيف بحيرتنا تتخلى عن معاطفها؟ وتبدو خباياك: أشجار كانت تود أن تهب قامتها للسماء. وهاد كانت مراتع للقنافذ والدلادل. أدغال تلوذ بها الطيور المهاجرة وزرازير الآفاق.. ألوذ بها حين يشتط الشعر وأغور غور صاحبي «أخاكم أخاكم. فجاش صدري كما يجيش المرجل»(*) ولا يأتني الكلام.. أقول إخرسي يا جبال وظلي شاهدة الاحتضار.. دعي ظلك الوارف ظلاً دائماً أيتها الغابة!

لا تعاتبي أنا ما تأقلمتُ وهل يقترن السُّهْبُ بفقر الدم؟ والخزامى ما زُفّت الى الدفلى والزقوم.

زائل كل هذا. المجد والانتكاسات. نمضي وبعضنا يفضي لبعضنا. صوت المغني وحده يا سهوب يبقى. يمتنع للتراب ويمضي التراب الى التراب ويبقى صوت المغني.. الكلُّ باطِل.. لك المجد والبقاء أيتها السهوب. ترثين ولا تورثين. المجد لك □

(*) هذا الكلام للفرزدق الذي كان يهيم في المغاور والبراري حين لا يأتيه الشعر.. ويفعل ذلك بحثاً عن الالهام.

حرب ضد بياض الزمن

حسن كاوز

١. المجد للأطفال الذين لم يقرؤوني بعد

■ ربما تتلهفون على اقتلاعها بعيونكم المشتعلة أو ربما تتهيؤون لتملأوا بها تجويفاً من مساحة أمنكم المنخور. لست أعلم ولكن ليست لي حكاية. هكذا أقولها بجرأة وقلة حياء أيضاً، فأنا اليوم لست مسؤولا عنكم ولا ملتزماً بقضاياكم. أنا منهوك ومنهار. سقطت من عليائي. ما زلت أتدحرج وأنتم عودتموني على صمت القراءة فقط وعلى لذة الفرجة أو الرقاد من فوق. ولهذا، جزاء لكم أعتقد أني صرت أول كاتب يعلن حرباً ضد قرائه يستفزهم بكل ما أوتي من جبروت الكلمة. لن أكتب شيئاً. انتهى بيننا زمن الاشتعال والفرجة، زمن الوهم والخيانة، ولكني لن أموت ولن أندثر خارج أجوائكم. سأظل مزروعاً بين مسامكم، وسأجرب كي أكون عبثياً بين ظهرانيكم. انتهى الزمن الأول وأنا منذ زمن مكسور أفتقد الى الصفاء. لن أجده، ولهذا يكون القرار. قد تتهامسون في إشفاق وتقولون ان حُمّاه تشارف على الأربعين. فقد تقيمون لي مناحة تشتعل في عيونكم وتتصايحون في صمت: «سقط المسكين». قد تنصبون لي شبكة من التعازي ثم تلتفتون الى أحمق آخر يحترق من أجلكم وأنتم كالعادة صامتون، ملتذون بأكذوبة القضاء والقدر.

لن أخافكم.. أنتم خونة، وخياناتكم مرصودة ضد أنفسكم فقط. أنتم العالم. أنتم الزمن، وأنتم الخواء، وكي نكون على وفاق سأكف عن الكتابة أو.. سأكتب عن اللاكتابة وأحكي عن اللاحكاية. ربما لم تسمعوا عن هذا الهراء الأدبي الجديد، وربما جعلتموه للحظتكم هذه شذوذاً ونشازاً وانحرافاً عن جادة العقل، لكني، كي أغيظكم بإمعان، ارتضيته لنفسي بكل قواي. أتعلمون... كم كنت أشتهي أن أكون سبّاقاً الى اقتراف هذا الشذوذ، وأن أحمل لواء العصيان وأكتب لكم كل ما ليس له معنى في أعرافكم لكن شيخنا الوقور الممعن في الهروب من زمن القهر كان قد سبقني إليه. هو الآن، ياحظه، قابع بربوة باريسية يتملانا وينظر حماقاتنا. وإذا لم تصدقوني فاسألوا «الطريق الى حنافيه».

بيننا عشر سنوات من الكتابة والاحتراق. ماذا فعلت لكم وماذا فعلتم لي، وهل قُدناها ثورة ضد الآلهة المزيفة وضد الزمن المصبوغ بلون القهر الأبدي؟ سأكون مغروراً لو قلت اني فعلت الكثير مقابل صمتكم ولكنها الحقيقة مكتملة، ساطعة كشمس معزولة في يوم صيفي، فتعالوا نتجادل ـ والجدل مهزلة أمتنا أعرف ـ وأسأل ماذا فعلتم عندما استنطقوني بالحديد والنار سرّ كلمة صغيرة أودعتها بخفاء في صدوركم؟ ماذا فعلتم عندما كنت غائباً مغيباً في مغارة أسفل الأرض تأكلني الديدان؟ ماذا فعلتم وأنا مصلوب في أكبر ساحات مدينتكم والعسس الأغبياء يتوعدوني باسم الفجر الأخير؟ إن بيننا شرخاً فظيعاً من الصعب ان يلتئم الآن لأن لا زواج البتة بين الشغب الكثير والجبن الكثير. وها أنا أعلن براءتي. لن أنشد اليكم مرة أخرى. لن ألتحم. سأطلق فيكم زوجتي المرأة الجامعية «المتحررة» الخائفة من لا شيء، وسأنسى فيكم رفاقي الذين عادوا من المهجر محملين بشهادات ورقية فقط، وسأهجر فيكم كل المثقفين الذين يلبسون للمخزن وجهاً وللفقراء وجهاً ولله وجهاً، وسأصمت.. عمداً سأصمت أو.. سأفكر بجهر وأكتب للـ... أطفال.............. نعم، سأكتب للأطفال وأفترض فيهم نضجاً ليس كنضجكم المزيف.. لكم اللاحكاية إذن. لكم العبث واللامعقول، ولهم الحكاية والاحتراق على امتداد الزمن. أطفال اليوم ليسوا في حاجة الى خرافات ثعلبية كي يعلموا أن في نفوسنا شروراً من كل صنف. ولهذا سأكتب لهم، وسأفترضهم كباراً لم يرثوا عنكم شيئاً فسلام الى ان تستردوا وجوهكم التي ضاعت مُذْ فكرتم أن تخافوا بامتياز. سلام والمجد للأطفال.

٢. وجه مكسور

عندما التقته ثالث مرة، وكان ذلك في قاعة باهتة الضوء أشبه ما تكون ببقايا قصر مهجور. أحست أن شيئاً ينتفض داخلها ويضمها في لفة صغيرة تسقط تحت عينيه. لم تكن تعلم أنه يجمع بين عينيه كل السحر الذي تبغيه في الرجل. كانت تعتبره ككل القصاصين الذين يجمعون حولهم لفيفاً من الطلاب يسمعونهم قصصاً مبتذلة مكرورة، لكنه هو، وفي هذا اليوم الصيفي بالذات، كان مغلولاً بعيون المخبرين السّريين الذين ما فتئوا أن أعلنوا عن أنفسهم بغباء، وألقوا عليه القبض متلبساً بجرم الكلمة المحظورة. كل من في القاعة زعق زعيقاً سرعان ما خفت لأقل نظرة متوعدة من مخبر الا هي. لم تزعق طبعاً ولم تقل في سرّها ردّوه إلينا بل اكتسحها إحساس نشوة حادة، وفرحت أيما فرح لأن البطل يسير أمام عينيها بشموخ وفي عينيه بريق نصر أكيد. كل الفتيات الحاضرات أشفقن عليه، وبكين في صمت من فرط الرغبة أو الحب أو المسؤولية. أما هي فقد شيعته بنظرة الانبهار والسقوط جذلاً تحت قدميه.. سِرْ سِرْ الى حتفك أيها المناضل العزيز، ولا تنزع من بطولتك قشرة واحدة تغذي شراهة المخبرين. وسرعان ما حضرتها صورة والدها القزم المتخاذل.. ما أتفهك يا والدي وأنا أرى امرأة ضعيفة في حجم أمي تصفعك وتركلك وتطردك من البيت، وأنت تدوس على كرامتك وتتوسّل إليها ان افتحيه، وأنا من فوق، أشاهدك وأبكي معك أو عليك.. هل أنت رجل يا والدي، يا فاعلها في تلك الليلة ربما، أم ان الله أخطأ خلقتك ووطن فيك كل الرعب الذي يسكن جبناء أمتي؟

وكان فيها خصاص لرجل قوي لا يمسح من عينيها ذكرى تفاهة أبيها فقط ولكن ليأخذها بعنف ويعصرها ويعلن على امتداد جسمها عن رجولته المكتملة.. تلك كانت لذتها القصوى وحلمها وكينونتها التي لن تكون الا به. ولهذا شاءت بكل سحر المرأة أن يكون لها، وحظ بعض النساء الساحرات أن يقلن للرجال كونوا فيكونون على الفور.. كانت جميلة رقراقة كنهر. آسرة، ينضح من جسمها كل

الأنوثة، ويطلع من عينيها سحر أسطوري. وكانت بالمقابل امرأة جامعية، جريئة، تكره الأخلاق وسكون التاريخ. أما هو فلم يعلم كيف أصبحت زوجته ولا كيف تشاركه الفراش بشبق أعور. يذكر فقط أنها مرة انتظرته على بوابة السجن، وحملته الى بيتها الصغير حيث كانت صورته مثبتة على الجدار. لم ينتبه إليها كامرأة تشتعل من الداخل، ولم تأخذه عيناه الى تفاصيل أنوثتها بل ظل مأسوراً بحديثها. ينصت باهتمام، وهي تحكي وتحكي بلا انقطاع... وفي لحظة الألم الأكبر، في لحظة الدوار أخذها بين ذراعيه وهي تضغط على كل صور المهانة فارتد فيهما جدل الكشف والوجع، وتعرّيا من كل شيء إلا من كونهما رجلاً وامرأة يلتحمان كي ينسيا قليلا أن هذا الزمن موقوف على القهر فقط.

لم يكن يريدها زوجة، ولكن حدث ذلك في زمن مخمور.. كان يفضل تلك المومس التي تقاتل بجسمها من أجل اقتلاع حفنة بقاء لابنتيها.

كان يحبها وحدها، وينفر من كل نساء العالم بدءا من زوجة أبيه التي طردته من البيت لتنفره بتصابيها المفضوح وانتهاء بتلك المرأة الرخيصة التي أدخلته قاعة السينما وطالبته بحقها في النزق والنبش.. كان يحبها رغم انها مومس يعرف تفاصيل جسدها عشرات الرجال. وكثيرا ما طلبها لنفسه لكنها كانت ترفض باصرار وتقول قولها المعهود «الرجال ذوو طبيعة متقلبة ولا يمكن مهما أبدوا من حب، أن ينسوا فيها بعد الماضي العفن لزوجاتهم». وهذه المرأة إذن.. ماذا تفعل على هذا الفراش؟ لقد قالت لك يوما: لقد انتهى كل شيء على يديك أو بمعنى آخر لقد بدأ كل شيء على يديك منذ تلك الليلة التي انتهى فيها تفكيرنا المؤلم الى حدود الصمت. أوقعتك في الشرك إذن فهي زوجتك بحكم العرف التاريخي الأحمق. وأنت لا تستطيع أن تجحد ذلك لأنك كاتب مسؤول، ولأنك معاق من كل صفات الرجال الأنذال. هي إذن امرأة حواء، ترهقه ليلا بعنف رغباتها، وتشدّه نهاراً الى البيت وتفاصيل الجدران. لم تعد تطمئن للحرب التي يشعلها ضد الأقوياء. صارت قنوعة حدّ الخنوع، وتطلب منه أن يكون له نفس الاحساس. نزعت عنها كل صفات التمرد والعصيان. طرحت خلفها كل مشاعر التذمر، واستحال طموحها الى الرغبة في زوج يحسن لعبة الفراش وأشياء للعيش فقط.

هل كانت تكذب عليه هذه المرأة بثورتها المزيفة أم أن مواقفها الماضية والحالية لم تكن إلا المسار الطبيعي لامرأة أسيرة أفكار متناقضة؟ إنه يحسّ بالغبن الكبير، بالضياع المطلق. وفي نفسه المأزومة شهوة للتدمير والخراب.

٣ . مرافعة أنثى «وقحة»

الآن أخيرا، وبعد ثرثرته السائبة ونواياه المبيتة ضدي كامرأة، أتسلم لعبة الحكي من الكاتب - ليس زوجي طبعاً - الذي قال في حقي الكثير. ووسمني بالشذوذ والمكر والخيانة صراحة لو لم أتدخل هذه المرة بعنف، وبزعيق نسوي حاد لكنتم سمعتم ما يجعلكم تبصقون في وجهي كلما مررت بمحاذاتكم.

ساداتي القراء.. من يمنح الكاتب الحق في أن يخلق شخصيات نسوية من ورق توهم الناس أنها حقائق آدمية مطلقة؟ من يدفعه في لحظة الكتابة الكاوية الى أن يكون عدوانياً ينتصر لأنانية الرجل فقط؟ إني لو لم أعتبر مكاشفتي خروجاً على قانون اللعبة لقلت ان سرّ عدوانيته الحمقاء يعود أساسا الى فتاته «نون» التي خذلته منذ أيام، واستطابت الرقاد تحت صدر أعز أصدقائه. إني أكاد أجزم ان الكاتب، أي كاتب، لا يستطيع أن يكتب شيئاً مشتعلا تحت ضغط انفعال ما فالحب والكره إحساسان يطفوان على سطح كتابته كلما كان في حالة جيدة أو سيئة. وها أنتم ترون الآن ما هو عليه هذا الكاتب. وأتحدى كل من يخالفني الرأي. المهم أني، وحتى ان كنت مجرد شخصية منسوجة من وهم خياله، فأنا كائن مستقل بذاتي، ولن أسمح له ان يشكلني على مزاجه المشبوه.. سأفضح نواياه، وسأفجر كل المسكوت في خطابه.

أتعرفون؟ قبل ان ألتجيء البكم بصوتي الحاد المجروح كنت أتحاور معه درءاً للفضيحة، وأتوسل إليه ان يكون موضوعياً في تشكيلي لكنه كان يتأفف عن مجادلتي، وكان يقول إنه نصّب نفسه كي يتحدث عن مساحة لا شعوري. أنا لا أومن باللاشعور، ولا بتهويمات علماء النفس الذين أخطأوا سبل الارتزاق.. أنا كما أنا، كائن إرادي، له رغبة وشعور وإحساس بالحياة فقط.

مرة قال لكم الكاتب إني أستعذب من يؤلمني وأن بي خصاص لرجل قوي يتحمني، وأني حملت الذي أصبح زوجي الى بيتي وعرضت عليه أنوثتي، واني أوقعته في شرك الافتضاض، وأني بعد هذا وذاك طرحت كل صفات الوعي والنضال حالما أصبحت زوجة تستهويها لعبة الفراش بشبق أعور.. ياه، كل هذا دفعة واحدة.. كم يكون الانسان قاسياً ومجنوناً في هيجانه عندما تلم به حادثة خاصة لا علاقة لها البتة بما يربطه مع الآخرين. ان الكاتب يوهم القراء أنه يتمتع بوعي خارق وبتمثل دقيق للحالات النفسية المضطربة، وقبل هذا أو ذاك يدّعي ضمنا أنه كاتب جاد منزه عن الممارسات الهجينة. وأقسم، وأنا المرأة التي تشهد لنفسها بجماها الآسر، أني لو طرقت ليلة بابه، وبادرته باغراءات مبيتة. لاستحال الى حيوان يمشي على أربع ولاشتهى أن يتسلق جسدي ليسكن فيه.. أين الوعي إذن وأين الالتزام والمسؤولية؟ صراحة انا أشفق على الرجال من هول هذه اللحظات لكني لا أريد الكاتب ان يكون عدوانيا أكثر من اللازم.. مثلا لماذا سكت الكاتب عن جانب زواجنا وقال يدعي الحسم ان زوجي لم يعرف كيف تمّ ذلك؟ لماذا لم يقل ان زوجي هذا، في تلك الليلة بالذات، وفي لحظة العراء التام، طلبني صراحة للزواج؟ لماذا يغمطني الكاتب الحق في ان أكون مرة على حق؟

لقد اطمأنيت له - وكانت بطبيعة الحال خدعة - عندما افتتح الحديث عن أوصافي وقال إني امرأة جميلة، تفيض أنوثتي، وأني بالمقابل امرأة جامعية جريئة تكره الأخلاق وسكون التاريخ، وقلت لحظتها ان حكاية «نون» لم تنل من مزاجه. ولم تمل عليه كتابة منفعلة ظرفية لكنه كان كالقط اللئيم الذي يصطاد فريسة ويظل يلاعبها ويمازحها حتى إذا ما اطمأنت له التهمها على الفور.

أنا امرأة جامعية متحررة، شاء الكاتب أم لم يشأ، وتحولاتي تلك التي رصدها لم تكن خيانة وإنما استبدال الوعي بطريقة الطيش الى الوعي بطريقة التروي والحوار. ولنبدأ بالسلطة.. صحيح ان السنين والتجربة علّمتني ان السلطة حجر أصلد وأنه كلما زاد عنادنا كنّا نحفر في المستحيل، ولذلك دعوت الى الحوار والتنازل بعض الشيء ما دام ان السلطة هي بالطبيعة في مركز القوة فهل نعتبر ذلك خيانة أم بحثاً عن الممكن من المستحيل؟

ان زوجي كاتب جاد لا مراء في ذلك، وأنا كنت السّباقة الى التهليل لأعماله التي كانت تقوده فوراً الى السجن بل كنت التذ بمشهده الرائع وهو مغلول بالأصفاد يمشي بخيلاء وفي عينيه بريق نصر مشتعل لكني أحسست فيما بعد ان من الطبيعي ان يظل فكراً وجسداً بيننا. أنا أريده، قراؤه يريدونه، وكل غياب مهما قصر يقتلع زمناً من كتاباته نحن في امس الحاجة اليه.

ولنعد الآن مسافة الى الوراء، الى اللقاء المباشر الأول.. ولقد قال الكاتب إني انتظرت الذي أصبح زوجي على بوابة السجن، وإني حملته الى بيتي وعرضت عليه أنوثتي... أنا صراحة فعلت ذلك لأني امرأة متحررة، رومية السلوك ان شئت. ولم أر في ذلك شيئاً مثيرا، طلبته فاستجاب ثم كشفت له فكري وصدري وبقية جسدي. هل سمعتم عن امرأة عربية تطالب زائرها بأن يضاجعها؟ أنا فعلت ذلك بمنتهى الوقاحة ولو ان الكاتب - أراني أضحك الآن - اعترى قلمه الخجل ان يقول ذلك صراحة، وادعى باختزال مفضوح انه أخذني هكذا بين ذراعيه وحدث ما حدث... وماذا حدث أيها الكاتب؟ انه أخذني عارية بعنف، واعتصرني عارية بعنف، وافتضّني عارية بعنف. وأنا كنت سعيدة لأني كنت أول امرأة عربية تكشف عن رغباتها بلا عقد ولا إحساس بالذنب.. نحن النساء تعوّدنا ان نخجل كثيراً ونستحي كثيراً ونكبت كل رغباتنا تمجيداً لتمثال الأخلاق. وما الأخلاق؟! انها رزمة من الفواتير التاريخية المزيفة التي على النساء وحدهن تأدية ما استحق على ذمّتها.

أنا لم أتحمل أكاذيب التاريخ، ولذلك استقللت عن أهلي، ودعوته الى بيتي كي يراني كما أنا. لفكري نصيب، ولجسدي نصيب. فهل تراني أخطأت؟ أنا لا أريد جواباً لأني بت على قناعات لا يمسها شك.

٤ . نزيف في حجم الكتابة الوطن

الكتابة داء الجرب، مرض مقلق ولكنه مطلوب لذاته كلّما اشتد الحصار.

الكتابة عشق من نوع آخر، عزاء، فجوة، وهي أول نفس وآخر نفس لمن شيءٌ له أن يكون موبوءاً بسحر الكلمة. لم أعرف متى بدأ في الداء، فقط أذكر وأنا في حداثة سني اني كنت أكتب رسائل مطولة الى الله أطلعه فيها أخبار زوجة أبي،

◁

تلك المرأة الصغيرة الجميلة التي كانت تستقبل زائراً وسيماً بغرفة نوم أبي. لم أكن أعلم ان الله يعلم ما في الصدور وما في الأرحام وغرف النوم، ولذلك كنت أخبره بالتفاصيل التي كنت أشاهدها من ثقب الباب. كنت أعرف أنهما يفعلان شيئاً قبيحاً، وان والدي لن يعجبه ذلك البتة، ولذلك كنت أسير الى الله عبر رسائلي، وأشكوه زوجة أبي وذاك الفتى الوسيم الذي لا يزورها الا عندما يكون أبي على سفر.

ومرة ضبطتني زوجة أبي اكتب رسالة الى الله فقرأتها وولولت كأني جئت شيئاً عارا أفظع مما تقوم به هي في غرفة النوم، فأخذتني من دبري بقسوة، وأمطرتني ضرباً مبرحاً ثم رمتني كالعادة داخل المرحاض. كان كل شيء جحيما في البيت، حتى والدي المتجبر الساذج لم أستطع ان أقول له شيئا لأني كنت أخاف ان يذبحني أو يذبحها. وما دام انه كا يحبها بجنون، وطالما رأيته يسجد تحت ساقيها العاريتين وهي تربت على رأسه الأصلع وتنظر اليه بعينين ماكرتين، فإني كنت أخاف على نفسي فقط لأني ما زلت أذكر كيف يكون جسمي بين يديه لحظة الغضب، وكيف أبدو مضغة يعجنها ويرفسها ويخبطها كيفما يشاء، وتكفي إشارة غضب من بنانها كي يطردني من البيت أو يحرمني من الأكل أو يثبتني على الجدار واقفاً لساعات. ولهذا لم أشأ ان أقول شيئاً. ولهذا أيضا كانت زوجة أبي تتطاول وتجعلني في المرحاض كلما هممت بكتابة رسالة الى الله.

«ـ حرام ما تفعليه بالولد».

«ـ لكنه ينغص علي متعتي».

«ـ بل حرام ما تفعليه بوالده».

«ـ هو الذي شاء ذلك».

«ـ وإذا نما في أحشائك جنين...».

«ـ اطمئن فأنا تأكدت بأني عاقر. وبقدر ما أتألم من هذه اللعنة بقدر ما ألتذ بها وأحس اني أسعد امرأة تأخذ من فتاها كل شيء».

«ـ وإذا ضبطك مرة؟».

«ـ لن يحدث هذا لأنه شيخ أعور لا يرى في الكون إلاّي».

ما العمل يا رب؟. لقد أصبح الزائر الوسيم يبيت معها بعد أن كان يزورها لساعات، وأصبح يأكل من طعامها ويشرب من شرابها ويجلس إلى مائدتها، وفي عمق الليل، وهو في منامته اللامعة، وهي في قميصها الشفاف، يشدها من خصرها ويحملها الى غرفة نومها/ غرفة أبي المسكين، وهي تضحك بخفوت وتتغنج وتمسح شفتيها على عنقه.. كان مشهدا داعراً لا يطاق. وكنت بالمرحاض أتبرز على إناء، وأتبول على إناء ثم أحمل الاناءين، وأنسل الى غرفتها حيث كانا عاريين يتأوهان كحيوانين جائعين فأصفعهما بالانائين وأضحك وأبكي، ويدهشان لعفونة المشهد، يتقززان، يتنمران، وتهب الي الزوجة العارية تماما، تدخل في فمي عنوة شيئاً من البراز الذي علق بنهدها. تصفعني، تطرحني الأرض. ترفسني، وتجرني من رجلي خارج البيت وهي تقسم ألا مكوث لي عندها بعد اليوم. لم يكن أمامي الا الشارع الطويل. كنت أسير بلا هدف وأنا أبكي وأبصق ما علق بشفتي من حبّات البراز. هل تكفي هذه الطفولة إذن كي أكون كاتبا قلقاً؟ وهل تستطيع هذه التفاصيل ان تحدد درجات قلقي؟ لا أستطيع ان أحسم في ذلك لأن وجوه احصار تتعدد وتتشابك. كل شيء كان مهيأ إذن كي أكون كاتباً قلقاً: الطفولة، الرزمن، المرأة، السجن، المخزن، أشياء كثيرة كانت تتآمر ضدي وتطرحني الى الخف، الى بئر بلا قرار وأنا كنت بطبعي أعصر الكتابة وأحزن وحدي.

وكان يوم..

ربّما ككل الأيام. ربما كان يوما خاصا بي، وكنت داخل المتجر أبتاع الجريدة وكانت داخل المتجر تبتاع اللبان. صدمتني بحذائها المدبّب، اعتذرت وسامحتها ثم خضنا في الكلام وخرجنا لا نريد ان نفارق بعض. كانت جميلة، دافقة الجمال، وكان عطرها الفواح ورقتها في الكلام والتواءاتها المثيرة تلغي من ذاكرتي قسوة زوجة أبي وقسوة كل امرأة فتواعدنا على اللقاء، وقبّلتني ببساطة وهي تعدني بمفاجآت.

لم أعرف من أين أبدأ فهم هذه المرأة الجريئة، ولا كيف أضع معنى للقائنا المقصود لكني حلمت بالفرح وأمّلت ان يكون لهذه المرأة شأن عظيم.. ستكون البداية وستكون طاهرة تقاسمني هم الكتابة والبناء من الداخل.

وبعد الزوال من يوم معلوم كنّا على مقربة من الحافلة السريعة في نفس المكان ونفس الزمان الذي تواعدنا عليه. أنا ببدلتي الجديدة التي اشتريتها بالتقسيط، أسمر، فارع الطول، وشعري مجعد بفعل الماء، وهي، قامة مديدة، ممتلئة، ترتدي قميصا شفافا وتنورة قصيرة. وكان شعرها الفاحم مرسلا الى تحت، ووجهها البلوري مصبوغ بظلال خفيفة. أخذتها من يدها أبدأ السلام لكنها لم تشأ إلا أن نتصافح عبر الخدود، واستقللنا الحافلة نحو المدينة الأخرى.

وهناك، أمام مدخل البنايات الشاهقة والواجهات الزجاجية اقترحت عليها أن نسير الى الشاطىء كي نحلم قليلا أو الى المقهى نهمس لبعض بعض الكلام فاعترتها مسحة خفيفة من الغضب، ورنت اليّ طويلا كأنها تتهمني بالبلادة والغباء. واقترحت عليّ أو بالأحرى أمرتني ان ندخل السينما، وأشارت الى احدى القاعات التي كانت قابعة هناك. أدهشني الطلب خاصة وأني لم أتصور ان امرأة التقيها لأول مرة تقترح عليّ هكذا ان ندخل السينما.. ولماذا السينما بالذات؟ ـ آه من ظلامها وغرائب مرتاديها ـ آه من الأيادي والشفاه التي تعمل في الخفاء ـ لقد بدأت أشك في هذه المرأة الجميلة وأشعر فيها رائحة العهر رغم كل ما يلبسه وجهها من طهارة وبراءة ونبل. ولم أشأ ان أغضبها فحملتها إلى القاعة التي اختارت، وابتعت لها ولي تذكرتين كانتا فوق طاقة جيبي، وصعدنا السلالم الى أقصى مكان وهي تشد جذلانة على ذراعي أو تشير ونحن على الدرج الى الصور الملونة لبطل يعانق فتاة شبه عارية وبطلة تكشف لفتاها عن فخذها الملولب. وعلى عتبة المدخل القوسي كان الظلام كثيفاً لا يخفف من سواده الا بعض الأنوار المنبعثة من شريط الفيلم المعكوسة على ستار. ورافقتنا المرأة ذات الإنارة اليدوية الى مكان شاغر، وكدت أجلس على فتاة شبه ممددة لولا أن صاحبها الذي كان يفعل شيئاً تحت الجلباب أنذرني على الفور، وأخذت الكرسي الآخر ثم أجلست رفيقتي على يساري وبدأت أنظر.. كان المشهد راقصا تتوزعه كؤوس الفودكا والضحكات الداعرة، وفجأة انتفض الفتى المخمور من مكانه وضرب بكأسه صورة ستالين التي كانت مثبتة على الجدار، فسقطت وتكسّر زجاجها. ولما علا الزعيق والاحتجاج المزوج بتعليقات الاستنكار كشف الفتى المخمور عن ظهره المخروط بندوب وحروق وآثار تعذيب، وتلفظ بكلمات مضغوطة مثل سيبيريا والمنفى وأشياء أخرى لم أفهمها... ربما كان الفيلم غربياً بل أكيد انه فيلم غربي لأن تلك الوجوه التي كانت تتصدر المشهد كنت آلفها على شاشتنا «الأميركية» الصغيرة!

وتأوهت المرأة التي على يساري وهي تنظر الي تتهمني مرة اخرى بالبلادة والغباء. وبشكل مفاجيء رفعت يدي اليسرى وطوّقت بها عنقها، واندست بين صدري وإبطي ثم أخذت يدي اليمنى ووضعتها تحت تنورتها فأدركت أخيراً ان هذه المرأة التي كلفتني الكثير لم تكن إلا امرأة رخيصة لا تصلح ان تكون سيدة للبيت ولا إنسانا عظيما يشاركني همّ الكتابة والبناء من الداخل، فاعترتني خيبة غائرة لكني لم أغضب لأني كنت أضعف من أن أفعل ذلك، وسايرتها اللعبة وهي سعيدة بحالة استنفاري فأعلنت قطيعتي مع الفيلم الذي لم أفهم معناه. وكان أول فيلم يشهد عجزي على الفهم، ومارست عليها حفريات مجنونة، ممتدة في اللانهاية، وأقسمت أن تكون هذه اللحظات الرائعة أول وآخر لحظات تشهد لقاءنا المبتذل.

كم أنت تافهة أيتها المرأة، وكم أنت رخيصة تبدئين سقوطك بيديك وتعتقدين ان الرجل عنك غافل أو مبهور!

سأكتب عنك فضائح مشينة وستنضافين الى همومي الخاصة والعامة، الى طفولتي العفنة، الى الزمن الأحمق والى كل ما هو مختل في هذا الوطن المسعور.

٥. انهيار ذو وجهين

أحياناً أشك ان في حديث زوجتي وحديث المخزن شبه وفاق وتآمر يستهدف عزلي.

قال ذلك في نفسه وهو يتهيأ لحرب أخرى من حروبه المسائية.

وكعادتها، دخلت عليه باسمة الوجه، وأحاطته بين ذراعيها وهي تشكو له النهار الذي كان فارغا بدونه فانفلت من حصارها المشبوه وقال باختصار: «تلك طبيعة عملي».

«ـ ولماذا لا تجعل عملك مقصورا على عملك فقط وتكمل الباقي هنا في البيت؟».

قالت وقد كسى وجهها ملمح جاد.

بدأنا اذن بكشف الحساب المسائي.. بدأنا لعبتنا المألوفة التي غالبا ما تنتهي بالشجار أو الاضراب عن الطعام أو الجماع في فراش واحد. فتذكري أيتها المرأة أنك بدأت لعبة الاستفزاز. وتذكري أني لو صفعتك هذه المرة فلن أصالحك ككل المرات لأني بت لا أطيق ان أكون على صواب وأطلب منك السماح من شيء لم أفعله حفاظاً على بيتنا المهدد بالانهيار.

«ـ يجب ان تعلمي اني لست ملكا لك.. أنا كاتب ومن مسؤوليتي أن أحمل الكون على كتفي».

«ـ وأنا زوجة من حقي أن يكون لي نصيب فيك».

«ـ لم أغمطك هذا الحق ولكن يبدو أنك أسيرة شهوة الامتلاك».

«ـ يجب ان تفهم أني لست ضد أعمالك. انا مفتخرة بك لأنك زوجي ولأنك كاتب صادق. وأعتقد انك ما زلت تذكر اللقاء الأول لكن ما أريده ألا تبذر كل وقتك خارج البيت. انا أحبك وأخاف عليك.. السلطة تتوعدك والأثرياء يتوعدونك وأنت كائن ضعيف لا حول لك ولا قوة».

«ـ أنا أقوى بكتاباتي، وإن كان المئات من الجبناء خذلوني فأنا لن أصمت.. سأكتب للأطفال وسأعلمهم كيف يشتعلون لهيبا يحرق».

«ـ أنت مجرد أحمق وهلوساتك ستقودك من جديد الى السجن او الموت».

«ـ انا أحمق أعرف، وأنت متخاذلة تريدين شدي الى الأرض والى روث البهائم».

«ـ سأغفر لك هذا النزق وأقول لك للمرة الألف اسمع كلام المخزن ودعنا نعيش في سلام.. أكتب فيما يعنيك واترك الأشياء الكبيرة لذويها.. أنت لم يجعلك الله خليفته على الأرض، ولم يطلب منك ان تنتزع حق الضعفاء من الأغنياء ولا حقّ العيش بكرامة من المخزن».

«ـ تافهة انت وأكبر خطأ ارتكبت أني تزوجت امرأة تدفعني الى الخلف، الى عبادة الآلهة المزيفة».

«ـ كفى إهانة أيها الرجل واعلم انك بدوني ما كنت تجد حتى مكانا تبيت فيه».

وهوى على صدغها بصفعة قاسية تحمل كل المرارة، ثم عاودها صفعة أخرى وأخرى حتى احتقن وجهها الصغير. ولما انطرحت على الأرض في شبه انهيار انتزع معطفه الأسود من المشجب الذي كان قريبا منه، وخرج ثائراً يصفع دفة الباب بعنف.

*****

ماذا تنتظرون أن أفعل؟ ان أجمع أغراضي وأذهب الى حال سبيلي. اني اكره هذه الطريقة المتخلفة التي تملي نفسها على الزوجات الغبيات. أنا ما زلت أومن بالحوار. وصفعات زوجي أيقظتني على أشياء. كان عظيما حتى في لحظات انقلابه ضدي، وكنت أريده ـ أقولها صراحة ـ قزما على مقاسي. لم أفكر الا في كوننا نريد ان نعيش بسلام بعيداً عن عيون المخبر والاستنطاق والزنازن. كنت أريد ان نلتذ بزواجنا وننجب أطفالا نغرس فيهم استمرارنا لكنه كان أعظم من أن يكون انسانا عاديا. لم يهادن مرة صور الزيف ولا القهر، ولم يشأ أن يكون قنوعا بما يكون، فهو من سلالة الأنبياء ـ وأقولها هكذا بجرأة ـ اذ أخذ على نفسه ألا ينام وعث الاحتلال تنخر جسد الوطن. ما أعظمك يا زوجي، وما أغباني بحماقاتي! أنا لم أكن لك مثل خديجة ولا عائشة بل كنت قهراً ينضاف الى همومك، ومحنة تزيدك تذمرا. و لهذا أقسمت ان أكون كما تشاء.

لقد طالت غيبتك.. شهران وأنا وحيدة أتقلب في الفراش يلبسني إحساس فظيع بالذنب.. ألم تشتق الي زوجتك الآسرة في كل زمان كما قلت في يوم سعيد؟ ألم يشدك الحنين الى طبيخها الذي كنت تمتدحه حتى وأنت غضبان؟ ان بي لهفة اليك ولوعة محرقة. أريدك ان تضمني بين ذراعيك، وتسمعني نبضات قلبك المغسول بالبراءة. أنت كل العالم الذي لي، كل حريتي، وجنتي الخضراء، فتعال إذن وثق أننا سنكون معاً للحب، للكتابة، وللفقراء.

وكان أن عدت يوماً..

لم تكن أنت هو أنت.. كنت إنساناً غريباً. مهدوداً، وكانت ملابسك مغبرة، ممزقة، وعليها بقع من دم.. كانت عيناك منتفختين وتحتهما ظلال زرقاء، وكانت أذناك محتقنتين، مجروحتين، وكنت لا تستطيع ان تحرك ذراعيك بخفة.. كنت أريد، عندما عالجت الباب بالمفتاح وشممت رائحتك، أن القي نفسي إليك، ان أطلب المغفرة وأعاهدك على الحب والكتابة والفقراء، لكن مشهدك المريع أوقف كل أحلامي. سألتك باندهاش: «من فعل بك هذا»، ولم تجب. حاولت ان اقترب منك ان أفعل شيئا من أجلك لكنك دفعتني بإشارة من أصبعك، وقلت وأنت تدير وجهك الى الحائط: «ابتعدي.. لقد طلقتك ولم يعد يربط بيننا شيء».

وصعقت. هذا محال. واكتسحني دوار حاد ثم غيبوبة انهيار وسقطت.

٦ . حديث الماخور وخيار الموت الأنقى

الماخور هو ملجؤه الأخير. هو عالمه الذي يقتل فيه نفسه ببطء ليصنع الحياة للآخرين.. كانت المائدة المعزولة في زاوية شبه فارغة إلا من زجاجتين وعلبة دخان وأوراق قليلة واستأنف الكتابة بعد ان أتى على الزجاجة الثانية.

«... لا أحد يسأل الا أنها مومس رخيصة وجسد يشتعل في حاجة الى ارتواء.. كل هذا كان يقوله الناس وهي تعودت ان تهز منكبيها وأن تدمن على استقبال الزبائن... اليوم تعود الى بيتها باكرا بعد ان احست بألم حاد بعد آخر لقاء. وصلت منهكة، شاحبة، فألفت أمها العجوز تبادرها بلائحة من أغراض البيت وتخبرها ان العيد على وشك الاقتراب، وأن طفلتيها الصغيرتين في انتظار كسوتهما السنوية».

واقتربت منه مومس في التواءة فاحشة. كان وجهها مطلياً بأصباغ فاقعة، وكانت نصف عارية. النهدان يكادان يقفزان من محجريهما والثوب الوردي القصير يكاد يتمزق ليعلن عن أنوثة في حاجة الى ارتواء. والعينان السوداوان تهيمان في وجهها الكالح، تحفران كل مسالك الاغراء. جلست قبالته دون استئذان وقالت بنبرة هامسة: «لِمَ يجلس العزيز وحيدا في هذا المكان المعزول؟».

لم ينظر اليها، لم يقل شيئا بل استأنف الكتابة بعد توقف قصير.

«وأن ذاك اليوم نهار جائع في حاجة الى فطائر وحلوى وفرح مغصوب من زمن القهر».

«ـ الن تطلب لي شيئاً».

«وضعت عائشة حافظة النقود في يد أمها قبل ان تفكر في الجلوس، ولم يكن يقلقها الا هذه الآلام التي تكتسح أسفلها منذ شهور».

«ـ يبدو انك مسكون بحب الكتابة حتى نسيت نفسك المسكينة التي أراهن رغم كبريائك على انها تشتهيني الآن وتطلب مني البقاء».

«وجاء العيد مكسواً ببهجته. كان كل شيء يبعث على الفرح: العجوز التي تضع على رأسها زعفراناً، والطفلتان الساحرتان، الرافلتان في كسوتين لماعتين كأنهما أميرتان من أميرات الزمن الغابر، والمائدة المملوءة بأطباق من الحلوى والقطايف وكؤوس الحليب والشارع الذي يضج بأصوات فرحة».

«ـ هل أقوم؟».

«أما هي فقد كان وجهها شاحبا صباح هذا العيد. استيقظت متأخرة وحاولت ان تقوم لكنها لم تستطع.. أجهدت نفسها مرة أخرى، وقفت، أحست بدوخة تلف رأسها وبحروق وآلام تلتهب في أسفلها، وبقيء حار يكاد يصعد من صدرها فتهاوت منهارة على السرير وفتحت فمها فجأة لكل ما تدافع من هلام أصفر وأخضر مطحون».

انتصبت واقفة، وتعمدت ان تحدث ضجة كي ينتبه إليها فرفع رأسه وظل ينظر إليها صامتاً في إشفاق.

«ـ هل تريدني أن امشي؟».

لم يقل لها شيئاً بل ظل ينظر الى عينيها، فدارت على عقبيها بنفس الالتواءة الفاحشة وسارت متراقصة كأنها تنساب في الفضاء، ولم يدر عينيه عنها الا عندما طوّقها رجل مخمور بذراعيه وحملها الى مكان باهت خلف ستار.

«هرولت اليها العجوز وأطلقت ولولة تستغيث بالجيران لكن أحداً لم يشأ أن يقترب لأن بين عائشة العاهرة والجيران حرباً دائمة. ولم يكن أمام الأم العجوز إلا أن تستغيث بعمر ذلك الرجل الأعزب الذي يسكن أحد السطوح والذي يشفق على ابنتها دون سائر الناس فحملها هذا بين ذراعيه الى قسم المستعجلات، حملها شبه ميتة، ولم تستطع الممرضة ان تفعل شيئاً حتى يعاينها الطبيب لكن يبدو ان هذا الطبيب انسل في لحظة مسروقة خارج القسم واستقل سيارته وفي عينيه اشتهاء كبير للاحتفال بين أطفاله بفرح العيد».

وطلب زجاجتين آخريين وكرعهما بانفعال ثم زجاجتين وزجاجتين، يريد ان ينسى انه مرة أحبّ هذه المومس الطاهرة. ومرة حملها بين ذراعيه شبه ميتة، ومرة ماتت ميتة رخيصة بأكبر قسم للمستعجلات في هذه المدينة المباحة□



عبد الغني مروه

■ صاحب المكتبة العربية في جنيف، الصديق ألان بيطار يضرب كفّاً بكف هذه الأيام. ذلك أنه بقدر سعادته بصدور مولوده الجديد «اللوموند الدبلوماسي»، فإنه حزين لما حصل معه في بيروت.

لقد اشترى صاحبنا الحقوق العربية لكتاب سياسي صدر باللغة الفرنسية مؤخراً، ودفع أموالاً ومصاريف باهظة لكي يقوم بترجمته ثم أرسل النسخة النهائية إلى بيروت مع أحد «الأصدقاء» للمباشرة في طباعة الكتاب.

وبعد أقل من شهر، فوجيء البيطار بنسخ عربية كاملة من الكتاب نفسه تعرض عليه لبيعها في مكتبته. واكتشف، بعد فوات الأوان، أن النصوص التي أرسلها إلى بيروت تسرّبت وطبعت ووزعت بينما هو ينتظر «بروفة» عن الكتاب.

وكان المؤلف الأميركي، اللبناني الأصل، فؤاد عجمي، قد واجه المشكلة نفسها مع ناشر بيروتي عندما اكتشف أن كتابه «الإمام الغائب» عن السيد موسى الصدر قد تُرجم وطُبع ونُشر في بيروت مع مقدمة «مرموقة» ولائقة!

وخلال الشهر الماضي، وخلال معرض الكتاب في بيروت، لفت انتباهي كتاب «الحجاب» الشهير الذي ألّفه الصحافي الأميركي بوب وودوارد. وقد تصدّر الكتاب مقدمة من الناشر تعتزّ بنشر هذا الكتاب لا بل بـ «سرقته» من دون حياء ولا خجل.

وقد سبق أن اطّلعتُ في لندن على نسخة أخرى مزوّرة ومختصرة من هذا الكتاب نفسه، صدرت بكل وضوح عن دار البيان للصحافة والنشر في دبي.

ومن خلال اتصال هاتفي بناشر الكتاب، دار «سايمون أند شوستر»، نفت المسؤولة عن حقوق النشر علمها، وأكّدت أنها لم تتفق مع أي ناشر من بيروت أو من دبي، وهددت باتخاذ كل الإجراءات والتدابير التي تعيد الأمور إلى نصابها القانوني.

وقبل سنة التقيتُ في معرض الكتاب في فرانكفورت مجموعة من موزّعي الكتب في فلسطين المحتلة، واتفقت مع واحد منهم على توزيع كتاب «موسوعة الأدب الضاحك». وبينما نحن ننتظر تحويلاً مصرفياً لتسليم النسخ المطلوبة، تلقّيتُ رسالة من أحد الموزعين في «كفر قرع» يقول فيها إنه شاهد الموسوعة كلها مطبوعة في اسرائيل. وقد زعم الموزع اللص أنها من تأليفه ومن إصداراته!

هذا «اللص» لم يكمل المشوار، فقد انكشفت أوراقه بسرعة، وعلمت أنه سجين بتهمة السرقة والاحتيال!

وقرأتُ قبل مدة قصيرة في جريدة «الشرق الأوسط» شكوى من الدكتور محمد شوقي الفنجري يقول فيها إن كتاباً صادراً عن رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية بدولة قطر بعنوان «التنمية الاقتصادية في المنهج الإسلامي» هو مسروق «بألفاظه وعباراته» عن كتابه «المذهب الاقتصادي في الإسلام».

وكان الشاعر الأستاذ نزار قبّاني يشكو دائماً من سرقة دواوينه وإعادة طبعها بين القاهرة وبيروت. واضطر إلى أن يلجأ إلى القضاء أكثر من مرّة لوضع حدّ لسرقة مؤلفاته.

وقبل سنوات، سجّلنا لدى الهيئات المعنية الرسمية والنقابية في بيروت

امتيازاً لدار نشر لبنانية، وفوجئنا قبل أسابيع أن ثلاثة امتيازات بالاسم نفسه قد منحت لاحقاً بدون إذن ولا مشورة، مما اضطرّنا إلى القيام بمعاملات قانونية لتبديل الاسم، وفوق ذلك كان علينا أن ندفع الرسوم أيضاً.

نكتفي بهذا القدر من الأمثلة، ونتساءل: كيف نعالج هذه الظاهرة التي تستشري في أرجائنا العربية؟ فالشكوى من السرقات الأدبية والفكرية ما تزال قائمة منذ عشرات السنين، ويعرف الجميع أن أحكام القضاء العربي في هذا الشأن لم تكن يوماً أحكاماً رادعة. والمسألة اليوم هي أكبر من حدود التشريعات والقوانين. إنها جزء من حالة الاستخفاف وعدم المبالاة بقضايا الفكر والثقافة.

نحن في العالم العربي، وعلى وجه العموم، لا نقيم وزناً لجهود الآخرين، ونتعامل مع لصوصية الفكر باللامبالاة وعدم الاكتراث، فلو استعرضنا كل الصحافة العربية الاسبوعية التي تنشر على امتداد الارض العربية لوجدنا نسبة كبيرة من تحقيقاتها ومواضيعها «ملطوشة» عن مجلات أوروبية ومذيّلة بتوقيع صحافي لم يبذل أي جهد سوى إتقان الترجمة والاقتباس ثم نسبة الأمور إلى حصيلة جهده.

في الستينات، كان زملاؤنا من رسّامي الكاريكاتور في بيروت، يستغربون كلّما تلقّوا رسالة فيها شيك مصرفي من إحدى الصحف العالمية، مقابل إعادة نشر أحد رسومهم. دلّوني على مجلة أو مطبوعة عربية واحدة يخطر لها أن تدفع مقابل رسم مقتبس عن صحيفة أخرى!

الناشرون البريطانيون ذهبوا إلى أبعد من ذلك بكثير، فقد عقدوا اتفاقاً مع المكتبات العامة تدفع بموجبه، كتدبير أولي، مبلغاً مقطوعاً من المال مقابل السماح لها بتوفير خدمة استنساخ بعض صفحات الكتب للطلاّب والباحثين. هذا المبلغ يوزّع في نهاية السنة على دور النشر كتعويض لها عن حقوق النشر التي تخسرها من جرّاء وجود الكتاب في مكتبة عامة.

من يحمي الناشرين والمؤلفين العرب والأجانب من أذى القراصنة وكيف نبدأ بمعالجة هذا المرض المزمن طالما أن القوانين الوضعية لا تشكّل حتى الآن رادعاً كافياً؟

المطلوب أن تقوم نقابات أو جمعيات أو اتحادات الناشرين العرب بكشف كل المتلاعبين داخل المهنة وطردهم والتشهير بهم، وذلك من خلال مجالس تأديبية، كما يجب التصدّي لهم ومنعهم من الاشتراك في معارض الكتاب وتحذير الموزعين من التعامل معهم □

ممنوع من التداول

«عروق الجير والحنة»

مجموعة قصص قصيرة

طبية خميس

المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت (١٩٨٥)

■ صدور ديوان الشاعرة والأديبة طبية خميس «السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر» الصادر عن شركة «رياض الريّس للكتب والنشر» في لندن خلال معرض الكتاب العربي في الشارقة.

وقد سبق للشاعرة طبية خميس ان واجهت موقفاً أقسى وأصعب عندما أصدرت مجموعتها القصصية «عروق الجير والحنة»، فقد صدر قرار وزاري في الامارات العربية العربية بمنع تداول الكتاب **«نظرا لما تضمنه من.. دعوة للانحلال الخلقي واستهزاء بالدين الاسلامي الحنيف»!**

هذه التهمة الخطيرة جداً، ليست صادرة عن هيئة قضائية، ولا بموجب محاكمة علنية أو سرية، وليست مُوقعة من قاض وانما صادرة بقرار وزاري.

وبصرف النظر عن ملابسات منع هذا الكتاب، فإن خطورة التهمة الموجهة الى الكاتبة وعدم السماح لها بالتعبير عن موقفها من هذا القرار الجائر، تفرض على «الناقد» اتاحة الفرصة أمام طبية خميس كي تدلي برأيها في هذا «التجني» وقد أجابت بقولها الآتي: **«كيف يستطيع عمل أدبي متواضع أن يدعو الى «الانحلال الخلقي»، وهو كتاب غلب عليه طابع الفن والخيال ولم يأخذ صورة التنظير الأخلاقي او الايديولوجي، هل الكتابة عن الانسان بجوانبه المختلفة هي دعوة للانحلال؟ انحلال من؟ واخلاق من؟**

ان أدبنا العربي، قديمه وحديثه، يزخر بآلاف النصوص الأدبية التي تخاطب كل ما له علاقة بالانسان والحياة. وهذه النصوص تحتوي النقد الاجتماعي، والتساؤلات الصوفية، والبحث حول مفاهيم لا علاقة بالحب والجنس والفلسفة الاجتماعية والحياتية وغيرها.

هل نستطيع ان نلغي من تاريخنا «ألف ليلة وليلة» وأعمال ابن حزم، والروض العاطر للنفزاوي وأشعار الحلاج وقيس بن الملوح وعمر بن ابي ربيعة وابي نواس، وقاسم أمين، وجبران، ومي زيادة، ومحمود درويش، وأمل دنقل، وعبد اللطيف اللعبي، وغادة السمان. وغيرهم.

أما تهمة الاستهزاء بالدين الاسلامي الحنيف، فلا املك تجاهها إلا إعلان براءتي الكاملة منها كتهمة وطعن، وأعلن احترامي الكامل للدين الاسلامي والديانات السماوية جمعاء، اذ كيف لي ان احترم الانسان، وأنادي بحقوقه، في الوقت الذي لا أحترم فيه (كما تنص التهمة) دينه وعقيدته.

إن هذه التهمة، باطلة وجائرة. وهي تهمة خطيرة لا أعرف كيف يمكن توجيهها نحو أي انسان كان في مجتمع اسلامي.

لقد حاكمت مصر طه حسين باسم الدين، وحاكمت لبنان ليلى بعلبكي باسم الدين. المحاكمة الأولى كانت في الثلاثينات، والثانية كانت في الستينات من هذا القرن. وقد بقي الكاتبان وأعمالها وأثبت التاريخ والأدب انهما لم يكونا غير مواطنين يجتهدان من أجل اغناء التراث الأدبي العربي.

اني أدعو الى إعادة النظر في وضع قوانين المطبوعات والنشر وأدعو الى مشاركة الكتّاب والأدباء والصحفيين والاكاديميين في إعادة النظر وإعادة تقييم مثل هذه القوانين في ضوء احترام ديمقراطية الحوار والخيار وإطلاق حرية التعبير، ومن خلال حوار جاد وعمل هادف من أجل إغناء الحركة الثقافية العربية والانسانية والعالمية.

لقد كنت أود، أن تكون هذه الكلمات لقاء مصافحة مع القراء في وطني. ولكنها وللأسف، رد بسيط على صفعة عنيفة، ودفاع عن رغبة البقاء والإتصال مع اولئك البسطاء الذين لا يزالون يحترمون الكلمة، والحلم رغم كل التلوث الذي يحيط ببحر الكتابة في عالمنا العربي الذي لا يزال يرضع حليب القهر، ومصادرة الحريات، بل ومصادرة الاحلام في أكثر الأحيان» □

الثقافة اليهودية إدعاء كاذب تاريخياً



حسن المصري
كاتب من مصر، مقيم بلندن

■ دأبت المنظمة الصهيونية العالمية منذ أواخر القرن التاسع عشر على تكرار الحديث عن مجموعة من الاصطلاحات الثقافية والحضارية بغية إثبات وتأكيد ما ليس له أصل في التراث الاقليمي أو العالمي مثل «التراث اليهودي» و«التاريخ اليهودي» و«الجنس اليهودي» و«الشخصية اليهودية» و«الثقافة اليهودية». وكانت المنظمة في سعيها هذا تهدف الى تهيئة الأذهان الى ما تخطط اليه في خفاء وهو «الدولة اليهودية»، وذلك حتى تمهد الطريق أمام هذا الخلق الجديد الذي كانت تعلم حقيقة العلم انه بغير سند وان كل الشواهد التاريخية والجغرافية تدحض كافة مزاعم من سعوا لايجاده افتئاتاً على حق الغير.

فالثابت تاريخياً وحضارياً ان العبرانيين منذ بدء ظهورهم كانوا ينتمون الى حضارات الأمم التي عايشوا فيها بينها سواء من ناحية اللغة أو المفاهيم الدينية أو حتى الطرز المعماري. والثابت على سبيل المثال انه لا يوجد ـ على مدى تاريخ الحضارات ـ طراز معماري يهودي، فهيكل سليمان أجمعت دراسات الحفريات الأثرية على أنه ينتمي الى الطراز الآشوري الفرعوني، والمعابد اليهودية في الوطن العربي أقيمت كلها على نسق النمط العربي في البناء. أما معابدهم في اوروبا فهي على نظام النمط الغربي. حتى فنانوهم التشكيليون في العصر الحديث، وأشهرهم «مارك شاجال» ينتمون الى مدارس الفن العربي، ولم يحدث أن جرى النظر الى نتاج أعمالهم من خلال تراث يهودي مستقل وانما كان ولا يزال ينظر الى مثل هذه الأعمال لتقييمها أو نقدها من خلال التراث الفني الغربي ومدارسه ومناهجه.

وليس هناك دليل حضاري واحد على توافر تراث أدبي يهودي مستقل، فالأدباء اليهود في ايام الجاهلية وعصر الاسلام كانوا يتبعون التقاليد والمناهج والقوالب الأدبية السائدة في عصرهم بالجزيرة العربية مثلهم في ذلك مثل غيرهم من العرب والمسلمين وغيرهم ممن كانوا يقطنون الجزيرة العربية في تلك الحقبة الزمنية. كذلك كان الحال معهم في الدول الاوروبية حيث ثبت عن طريق الدراسات المقارنة ان انتاجهم مرتبط بالتراث الأدبي في الوطن الذي ينتمون اليه. بل ان التراث الديني اليهودي نفسه لم يثبت علمياً انه كان مستقلا عن المواريث والتقاليد والأفكار الدينية التي كانت سائدة في الأماكن التي أقام فيها اليهود أو الحضارات التي عاشوا في ظلها مثل الحضارات المصرية والبابلية والأشورية والفارسية واليونانية بعد ذلك.

ويتفق علماء علم الاجتماع وعلم التاريخ وغيرهم على ان اللغة تعتبر من أهم أوعية الميراث الحضاري لأي شعب من الشعوب، وبالنسبة لليهود فمن الثابت علمياً أنهم لم يستخدموا اللغة «العبرية» كلغة للحديث والكتابة فيا بينهم الا فترة قصيرة من السنين. فلغة الأنبياء ابراهيم واسحق ويعقوب عليهم السلام كانت «السامية»، وهي لغة قريبة الشبه الى حد كبير من اللغة العربية والآرامية. اما العبرية فكانت احدى اللهجات الكنعانية التي اتخذها اليهود لغة لهم بعد اقامتهم في أرض كنعان إلا أنها اختفت فيما بينهم كلغة للحديث مع بداية هجرتهم من أرض فلسطين في أعقاب العزل البابلي. وبعد انتشارهم في أرجاء العالم في اعقاب هذا الحدث التاريخي ـ العزل البابلي ـ صارت لغة الاقليات اليهودية في الحديث هي لغة الأوطان التي استقروا فيها وأصبحوا ينتمون اليها أو احدى اللغات الدولية السائدة في هذا العصر أو ذاك. فكان يهود العراق يتكلمون اللغة الآرامية ويهود الاسكندرية يتحدثون باليونانية، وبعد انقسام الامبراطورية الرومانية ظلوا على حالهم ـ أي يهود الاسكندرية ـ وتعلم غيرهم ممن وقع تحت حكم الامبراطورية الغربية اللغة اللاتينية. وعندما دخلت بلاد الشرق الأوسط تحت الحكم العربي تعلمت الأقليات العبرية المقيمة على أرضه اللغة العربية كما تعلمها غيرهم من أبناء هذه البلاد الاصليين. والى جانب التحدث بهذه اللغات كان لأفراد الأقليات اليهودية في كل مكان وسيلة خاصة للتخاطب فيما بينهم يمكن ان نطلق عليها «رطانات». وكانت هذه الرطانات تتشكل من لغة الوطن الذي يعيشون فيه مضافاً اليها بعض الكلمات والمصطلحات العبرية. وكانت الأقليات اليهودية تستخدم هذه الرطانات في معاملاتها التجارية وتحرير أعمالها اليومية، ولم يثبت ان أياً من هذه الرطانات استخدمت في كتابة موضوعات أدبية ذات قيمة. ويمكن استثناء الرطانة اليديشية التي كان يتحدث بها يهود أوروبا من هذا الحكم لأنها عاشت فترة طويلة خلال القرن التاسع عشر حيث لاحظ العلماء انه قد كتبت بها كتابات يمكن ان تندرج تحت اسم «الادب الشعبي أو أدب العامة» ثم كتبت بها ايضاً بعض الأعمال الأدبية التي يرقى بعضها الى مستوى الأعمال الجادة. الا ان هذه المرحلة انتهت باختفاء اليديشية مثل غيرها من الرطانات الأخرى مع بداية العصر الحديث عندما دفعت الدولة القومية الحديثة كل المقيمين بها ان يكون انتماؤهم القومي لأوطانهم كاملاً بما في ذلك التعامل باللغة الوطنية في كل مجالات الحياة اليومية والخاصة.

أما في مجال التأليف الديني فنلاحظ ان العهد القديم قد كتب باللغة العبرية التي اختفت كلغة حية بعد العزل البابلي، وعلى الرغم من هذا الاختفاء استمر التأليف بها فترة من الزمن... وفي الوقت نفسه ألف بعض المفكرين اليهود باللغة اليونانية كما ألف غيرهم باللغة العربية. وقد ظل هذا الوضع قائماً حتى القرن التاسع عشر حيث بدأ المفكرون اليهود يضعون مؤلفاتهم الدينية بلغة الأوطان التي يعيشون فيها... فنجد بعضهم قد كتب بالالمانية وغيرهم بالانكليزية. وفي مجال الكتابات الأدبية والفلسفية والعلمية فاننا نجد ايضاً كتابات يهودية باللغة اليونانية وباللغة العربية، وفي العصور الوسطى نجد كتابات باللاتينية. أما في العصر الحديث فنجد كتابات بالألمانية وأخرى بالفرنسية وثالثة بالانكليزية.

ومن الملاحظ انه في السنوات الأولى من عمر الدولة اليهودية نشبت اختلافات شديدة بين دعاة جعل لغة الدولة الرسمية هي اللغة الالمانية وبين من ارادوا ان يجعلوها اللغة العبرية. وكانت الغلبة للفريق الثاني الذي اتخذ من مفهوم «الثقافة اليهودية» و«الشخصية الثقافية المستقلة» احدى الركائز التي يقوم عليها الكيان العبراني على أرض الميعاد بالرغم من معارضة اليهود المتدينين لهذا الاتجاه حيث يعتقدون عن إيمان راسخ ان اللغة العبرية «لغة مقدسة» لا يصح استخدامها في مجالات الحياة اليومية وشؤونها. وما تزال قضية «الثقافة اليهودية» تعاني من عدم القدرة على تثبيت أقدامها لأن كل مهاجر الى الدولة اليهودية يحضر إليها من وطنه الأصلي حاملاً ثقافته التي عاش في ظلها، ومن هنا يمكن القول إن «اسرائيل» تعتبر ساحة للصراع بين عدد كبير من الأصول الثقافية المختلفة والمتناقضة. والصراع الأكبر على هذه الساحة هو الصراع الدائر بين ثقافة «الاشكناز» ـ مؤسس الدولة ـ من ناحية، وثقافة «السفارد» ـ المهاجرين الجدد وخاصة من بلاد المشرق ـ من ناحية اخرى، فالثقافة المسيطرة على أجهزة الدولة هي ثقافة «الاشكناز» التي تحاول دائماً استبعاد أية ثقافات أخرى كما تعمل على دمج الثقافات المخالفة لها في وعاء الثقافة الاشكنازية بالرغم من ان اليهود السفارد يشكلون أكثر من نصف سكان الدولة اليهودية.

وبرغم ما يقال من ان هناك ثقافة جديدة بدأت في الظهور في الدولة اليهودية يحمل لواءها جيل يهود «الصابرا» الذين ولدوا على أرض فلسطين.. وإن هذه الثقافة تحاول من خلال اللغة العبرية أن تتخطى الانقسامات والاختلافات الثقافية والحضارية في المجتمع اليهودي، إلا انه يلاحظ عليها انها ثقافة ذات صبغة اشكنازية أيضاً نظراً لعدم وجود دور لليهود السفارد في مؤسسات صنع القرار نظراً لأن اجهزة الاعلام اليهودية تحاول دائماً ان تجعل العالم ينظر الى المجتمع اليهودي من خلال الأوعية الثقافية الاشكنازية فقط. وفي نفس الوقت من المنتظر أن تكون هذه الثقافة «اسرائيلية» وليست «يهودية» لأنها سوف تعبر بكل المقاييس عن تجارب وانفعالات المستوطنين اليهود في فلسطين، خاصة وأن أبناء جيل «الصابرا» لأسباب نفسية ينظرون الى الأقليات اليهودية غير الاوروبية نظرة متعالية فهم يصفونهم في أعمالهم الأدبية بأنهم شخصيات مريضة خانعة ويجب نفيها تماماً الى هامش المجتمع □

غالــــي شـــــكري

فيليب بن ذي يزن



«وعلى الأرض السلام»

رواية

فاروق خورشيد

مختارات فصول . القاهرة . ١٩٨٤

■ نخال الأرض جسد العالم، ولكن فاروق خورشيد في روايته «وعلى الأرض السلام» يقول لنا إنها روح الوطن. يسلك إلى هذا القول طريق الروائي البالغ التأثر بعمله المستمر في التراث الشعبي. إننا في هذه الرواية أمام سيرة شعبية من نوع جديد، يمزج بعض عناصر الملحمة ببعض عناصر الدراما ببعض عناصر الشعر، ليخلص بنا إلى رواية جديدة لها حداثتها الخاصة. اللغة تستوطن غير المرئي غير المحسوس في هياكل من الأحداث والبنى الذهنية الشديدة الخصوصية، بانتقالها من التجريد إلى التجسيد ضمن آليات الحركة التشكيلية المزدوجة: التصوير والنحت.

ليس «القبطي» في هذه الحال عيّنة سوسيولوجية، وإنما هو أحد خيوط النسيج العام الذي لا تخطيء العين مصريته الكائنة في الروح غير الملموسة. واللغة هنا ليست مجرد أداة تعبير حقاً، ولكنها أيضاً ليست بنية من الرموز والاشارات. إنها أحد قوانين الحركة الداخلية في الرواية، تفعل فعلها باستقلال عن الواقع الخارجي، ولكن ضمن آليات الكون الفني الذي شيّده الكاتب داخلنا. القصة تتكوّن داخلنا، داخل العقل الجمعي، وخارجنا هي نظام دلالي يتسع لادراك الخيال الشعبي الحاضر والموروث.

لذلك فالقبطي ليس «حالة» تحت المجهر، وإنما هو أحد عناصر الكينونة السارية في اللاشعور الجمعي سواء وعيناها في لحظة قلق حاد، أو هجرناها في القاع نظن أنها نامت أو ماتت، ولكنها تفاجئنا دوماً باختراق السطح والظهور حين يسيطر على حواسنا اليأس من ظهورها.

فاروق خورشيد لا يميل مطلقاً إلى الحدس بمعناه المأخوذ عن برجسون، ولا بدلالاته الجمالية عند كروتشه. ولكنه يخلق حدساً مدهشاً في بناء شخصياته وتقاطع الأحداث بين ظلالها. هذا الحدس هو غلاف المسيرة أو السيرة الروائية الشعبية، وليست القراءة إلا تمزيق هذا الغلاف. ولذلك فإن أخطر الاحتمالات هو أن تخدعنا بعض أساليب الرواية عن الإمساك بتلابيب هذا الحدس، فتفوتنا القراءة الثمينة لهذه الرواية الهامة.

يهديها الكاتب في الصفحة الأولى إلى صديقه الراحل «فيليب جبره». والقصة كلها هي السيرة الشعبية لجنازة شخصية باسم «فيليب». وكأن الكاتب يكشف لك أوراقه سلفاً، فيستدرجك إلى الربط بين الشخصية الحقيقية والشخصية الروائية. ثم انه يستخدم عبارتين في الترحم على الراحل ـ في الإهداء ـ الأولى قبطية «تقدّست روحه» والاخرى إسلامية «ورحمة الله عليه». وكأنه يسلمك طرف الخيط الرئيسي من نسيج الرواية.

الروائي يعرف سلفاً أنه حتى عندما تكون الشخصية «واقعية»، فإن اللغة لا «تنقلها»، بل تخلقها خلقاً، فإذا هي قد تشبه شخصية ما، ولكنها بكل تأكيد ليست تلك الشخصية أبداً.

والمزاوجة بين الترحم القبطي والترحم الإسلامي شديدة الإيحاء. ولكن الحقيقة الفنية تتجاوز الإيحاء بالثنائية، خلال عملية الخلق، إلى تركيب جديد كأنه نوع مختلف من الواحدية.

في البداية يقول له صاحبه: «فيليب مات» فيكون الجواب «هو ما مات». يطلب الصديق من ضمير المتكلم أن يتوسط لدى مدير المدرسة الألمانية من أجل حفيدة صديقهما المرحوم سعد، ويردف «فيليب مات». في خاتمة الرواية ـ ونهاية الجنازة ـ يعاود صديقه تذكيره بحفيدة المرحوم سعد، فيكون جوابه: «فيليب مات».

هذا التحوّل العنيف ـ كما سنتابع ـ بين رفض فكرة موت فيليب قبل بدء الجنازة، وقبول الفكرة بعد نهايتها، يوجز المسافة المثلثة بين الحلم والفانتازيا من ناحية، وبين الموروث والمكتسب من ناحية أخرى، وبين السيرة الشعبية والرواية من ناحية ثالثة.

هكذا تتوحّد الرؤية بالأداة و«الروح» بالجسد توحداً دينامياً يتجاوز التشبيه الى ما هو أعمق، فالروائي يقوم بعملية تأصيل متعددة الأطراف. ◁

تأصيل الرواية كسيرة شعبية في وقت واحد مع تأصيل المسيحية والإسلام (روح مصر) في الأرض والنيل.

لذلك فالقبطي هنا ليس فيليب، ولا المسلم هو الراوي، وإنما القبطي والمسلم معاً هما كل مصري يحمل إلى جانب المسيحية والإسلام حضارة أقدم تفاعلت أرضها وماؤها مع بعض ما وفد، وتشكلت روح الشخصية المصرية.. لا كحاصل جمع الحضارات المختلفة، وإنما كحاصل تفاعل بين الإنسان والمكان والزمان.

هذا «التفاعل» هو الحركة الروائية في «وعلى الأرض السلام». ومصر القبطية - وليس الفرد القبطي - هي جزء من هذه الحركة. فيليب إذن في رواية فاروق خورشيد هو أداة بنائية أكثر مه شخصية إنسانية، لأن بطولة الرواية معقودة لمصر ذاتها.. التي لا نتبينها في هذه الشخصية أو تلك كما هو الحال في الرموز المبتسرة، وإنما هي تتجسد عبر التكوين الروائي بأكمله لا في أحد عناصره البشرية او المعنوية.

وإذا كان فيليب وغيره من الشخصيات أدوات بنائية، فليس معنى ذلك خلوّه أو خلوها من النبض الانساني. ولكن المقصود هو توظيف هذا النبض في بناء مصر التي يقول لنا الروائي ان من أهم وجوهها وسماتها وملامحها الوجه القبطي، اي ان مصر القبطية ليست مجرد «مرحلة» أسقطها الاستعمار والتخلف من وعينا، ليست مجرد «ماضٍ» جدير بالرعاية كبقية الآثار، وليست مجرد «دين» يعتقد به البعض ويقدسه بالشعائر والعادات، وانما هي احد عناصر التكوين الوطني لجميع المصريين. وهو عنصر له جذور وماض وتاريخ، ولكنه مستمر وحاضر وفاعل.

وقد سلك الروائي لبلوغ هذه الغاية المضمرة في تشابكات البنى ومستويات المعنى طريقا متميزا غير مسبوق في الرواية العربية الحديثة.

«كل الأصوات الغريبة التي كانت تصدر عن السماعة لسبب أو آخر صمتت كلها». واذا كان الموت هو المفردة الرئيسية الأولى بين مجموعة المفردات الجذرية في معجم الرواية، فان الصمت هو المفردة الثانية. والكلمتان شقيقتان، فالموت عادة يقترن بالصمت. صمت الميت، صمت القبر، صمت اليتيم والأرملة والثكلى. فيليب مات «لم يحتمل موت ابنه»، فهو الموت بالتداعي، ولكنه الموت على أي حال. وقد صمت الراوي عند سماع الخبر، حتى أن الطرف الثاني على الخط راح يناديه هل أنت هناك، فما دام فيليب قد مات، فان الصمت أو الموت الآخر يليق به. حتى الوشوشات الغريبة التي كانت تضج بها السماعة (بدءاً من اجهزة التصنت وانتهاء بتداخل الخطوط) قد صمتت هي الأخرى، كأن الكون يشارك الراوي فجيعته بالصمت الشامل.

تتكرر مفردة الموت على هذا النحو المتواتر: خمس مرات في الصفحة الاولى، ثلاث مرات في الصفحة الثانية، ثماني مرات في الصفحة الثالثة. وتتكرر مفردة الصمت بهذا الايقاع: ثلاث مرات في الصفحة الاولى، مرتان في الصفحة الثانية، مرتان في الصفحة الثالثة. يعني ذلك ان الموت هو الفعل المسيطر صاحب الصوت الأعلى، وان الصمت هو الفعل التابع صاحب الصوت الأدنى.. لأن الموت سيتكلم في أصوات تتماهى مع الصمت المتعدد الأصداء، وهذه ستتواطأ معه.

الصوت الاول يسأل: لماذا التوقف عن الابداع، فيقول الصمت: «من اين الابداع وكل شيء في الحياة غدا مصمتا». فيليب إذن ليس هو الفرد، وموته ليس هو الموت. هناك موت وهناك الموت. هناك صمت وهناك الصمت. الصوت الثاني يقول: «لابد أن أتعلم كيف أفهم ما أقرأ وكيف أعرف ما أمارس»، و الجواب: «للنيل طعم آخر عندما تمتلكه فوق مركب فاخر». النيل، أو الماء، هذا الماء، هو المفردة الثالثة، الجذرية، في معجم الرواية. هل من علاقة بين الموت والصمت والنيل؟ كيف لا وقربانه البشري من أجمل العرائس؟ انه مدينة الموت والصمت الكبرى. كيف، وهو واهب الحياة؟ انه مبدع الوادي الاخضر، مصر المحروسة. نعم، ومن ذا الذي يبدع الحياة دون موت؟

الأصوات لا «تتركب» ولكنه السؤال الذي يتركب من الأصوات. كلها في صيغة سؤال. الموت والصمت والنيل، ثالوث البشارة التي تستبق الجنازة. هذه جنازة وتلك الجنازة. التعريف، وهنا المفارقة، للأصل والجوهر. والتفكير، وهنا تستكمل المفارقة نظام العلامات، للفرع والمظهر. فيليب ميت. أما الكون فهو «الميت». الراوي في حالة صمت، أما الوجود فهو «الصامت». هذا نيل أو ماء يراه الجميع أو يشربونه أو يستحمون فيه، أما مصر فهي «النيل». هذا المستوى من المعاني سوف يتجسم معماريا في تلك المسافة بين الحلم والفانتازيا. أما المستوى الذي تصوغه ظلال المعمار، فهو الذي يبدأ بفعل الأمر «اذهب الى بيتك، وانتظر استدعاءك للسؤال والتحقيق». ليس صوتا. إنه صدى الصمت. وللمرة الأولى نلتقي فعل الضحك الساخر، سمة فيليب البارزة التي دفعت الكاتب إلى خلق هذه الكلمة «أهنف»، ويقصد بها هذه الضحكة «المتخافتة المليئة بالمعاني والحب والسخرية في آن واحد». الضحك هو المفردة الرابعة في معجم «وعلى الارض السلام». وبالرغم من أن الضحك يقترن بالصوت، الاّ أن الوظيفة الساخرة التي خلعها عليه فاروق خورشيد أتاحت له مكانا طبيعيا الى جانب الموت والصمت والنيل، مكانا سيبرز تدريجيا على طول الرواية. ضحك فيليب وأهنف حين سمع «فعل الأمر» الصادر الى الراوي بالتزام بيته الى حين استدعائه للتحقيق. كان الصوت يقترن بالسؤال، أما فعل الامر فيقترن بالجواب، قال فيليب «كل شيء يتغير في بلادنا، وانا اصبحت خارج كل الصور، فقد اممت شركتنا، ولم اعد أملك من أمرها الا ان اكون مديراً فيها. ومع هذا فأنا عبد للمالك الجديد. ولكن انت حر».

لم يختر الروائي بطلا من الطبقات الشعبية. اختار فيليب بهذا الاسم وهذه الشريحة الاجتماعية التي تتيح له «العوامة» الفاخرة والشركة المؤممة. وليس المقصود كما قد يتراءى للوهلة الاولى ان فيليب يمثل البرجوازية القبطية، ولكنه كأداة بنائية يستخلص منها الكاتب أقصى طاقاتها على البناء. اننا في تلك اللحظة مثلا نعايش المفارقة الكبرى الكامنة بين تأميم الاقتصاد البرجوازي وقمع الفكر الوطني في آن. والمفترض أن التأميم اجراء وطني ينسجم مع حرية الفكر الوطني. ولكن المفارقة وضعت التأميم في سياق القهر انسجاما مع قمع الفكر الذي لا يتعارض مع الثورة. المفارقة ساوت بين الواقعتين، رغم تناقضهما الظاهري. هكذا يكشف الفن عن الجسور غير المرئية بين طرفين لا يفكر أحد في لقائهما. ثم يبرهن الواقع الخارجي على صدق الفن حين يتسبب القمع في خسران التأميم. التحقيق مع الراوي وتأميم شركة فيليب، صياغة خلاقة للقمع الكائن كالظل في موازاة المسافة بين الحلم والفانتازيا، كما سنلاحظ بعد قليل ونحن نواكب هذه الاداة البنائية في جملة سخرياتها التي جعلت من الضحك شقيقا للموت والصمت والنيل. وعلينا دائما أن نتابع أصوات الأسئلة: لماذا التوقف عن الابداع، وكيف أعرف ما أمارس، من ذا الذي يبدع الحياة دون موت؟ وعلينا أن نفرق بينها وبين أجوبة فعل الأمر «إما أن أصمد أو لا أكون». مستويان في التواتر السردي والبحث عن رؤية والعلاقات المتبادلة بين مجمل الاشارات ومركز الدلالات.

◆

هذا روائي سلك طريقاً متميزاً غير مسبوق في الرواية العربية الحديثة

- ٢ -

الطريق الى الكنيسة بدءا من البحث عن تاكسي حتى الوصول الى بوابتها الكبيرة المزدحمة بالمعزين والموسيقى الجنائزية، يبدو كما لو أنه طريق الآلام الى الجمعة الحزينة، يوم الصَّلب. وفي محطة انتظار الاوتوبيس يجسم الروائي معنى «العذاب» في تماثيل بشرية منحوتة من القهر والجوع



والملل واليأس . وفي خط موازٍ للعذاب المجسم في هذه الانماط المطحونة بين حجريّ « الانتظار » ، يقطع الكاتب مرارة الطريق إلى الكنيسة بمشهد من الذاكرة عن « الشاليه » و « رائحة الشواء » واليوم البديع الذي أمضاه الاصدقاء معا في ضيافة فيليب وزوجته .

وهو مشهد نظنه نابياً كالنتوء غير الطبيعي ، فلا محطة الاوتوبيس توحي به ولا التاكسي يستدرجنا بالتداعي الى البحر، ولا الحدث الذي انتهى بموت فيليب . وانما أراد فاروق خورشيد ان يوازن « الشعور » بين الواقع الممكن والحلم المستحيل . وفيليب حاضر في الحالين، فهو «السبب» في رؤية الراوي لواقع انتظار الاوتوبيس، وهو المضيف لرحلة الاصدقاء الى الشاليه والشواء ، فهو الجسر ـ الدّال والمدلول ـ الى الفانتازيا . وسيرافقنا السؤال القديم: « الموت؟ » بعد تحديده: « هل هو الذي مات، ام سيخرج بابتسامته الساخرة . . . ؟ » . وتبدأ الفانتازيا بقول فيليب: « تعال نترك كل هذا الجمع، ونشرب كأساً معاً . هيا نتسلل، ونخرج » . ولكنه وقد ضحك وأهنف، يقول: « كيف يكون الغد لنا، وقد تمكن السفلة من كل شيء . . المال والسوق والجاه والصيت؟ » .

سيركز الروائي من الآن على « تكوين » الحركة الروائية على أساس مجموعة من المتواليات شبه الهندسية: جذور الأقباط والمسلمين في أرض مصر، وجذور المستقبل في الحاضر الذي نحياه ونموته معاً . والجذور الأولى تتبادل المواقع مع الجذور الأخرى بمعدل مشهدين ومشهد . أي ان ثلاثة مشاهد يترابط فيها الحلم بالفانتازيا والموروث بالمكتسب والسيرة الشعبية بالرواية الجديدة .

الجنازة هي البنية الروائية التي تحمل فوقها جهاز الاشارات، وتحمل تحتها نظام الدلالات . وهي بنية لها خاصية الاستمرارية المنطقية الشكلية تتجمع حولها مستويات المعنى المشتبكة علويا بدورة من العلامات، وسفليا في الوقت نفسه بسلّم من القيم المعيارية .

صوت الكاهن الشاب . تلك هي العلامة الاولى والمحورية . لقد اختار الروائي هذه الصفة المركّبة: الصوت لقسيس شاب . قال الكاتب إن هذا الصوت « هادىء » وإن اللغة «صحيحة» وإن الكلمات « دافئة »، وإن اللحية « وقور» . هذا نموذج للكاهن القبطي أبعد ما يكون عن النمطية الشائعة والشائهة التي سكنت المخيلة الشعبية زمنا طويلا، فنحن هنا بازاء مثقف عربي اللسان، مصري الوجدان، متجدد الشباب، مرتبط بالتراث .

ولكن « السّفلة » تمكنوا من كل شيء . مكرم مكسيموس رفض أن « يبيع » الصداقة والمبادىء لقاء « كلمة اتهام » لزميله . ولكن الوضع الآن هو ان القوم ـ كما قال الراوي ـ « إما قبط أو مسلمون » . أما شعار ثورة ١٩١٩ « الدين لله والوطن للجميع » فهو شعار « زمن ولّى وانقضى » . هكذا يحيلك الكاتب بالضرورة الى اطار مرجعي خارج النصّ، خاصة حين يتعلق كل الحاضرين لصلاة الجنازة بصوت الكاهن الشاب « وهو يقول في نبرة مختلفة، ولهجة مغايرة: والكنيسة وعلى رأسها بطريرك الاقباط الارثوذكس بمصر المحروسة . . . الخ » . اختلاف النبرة وتغيير اللهجة يكشفان النقاب عما وقع للاقباط والبطريرك في تلك الفترة التي يومىء اليها الروائي . وهذه هي العلامة الثانية .

وتتلاشى تدريجيا المسافة بين الحلم والفانتازيا، حين يتحرك فيليب داخل التابوت معاتبا الراوي: « كنت وحيدا بعد أن مات الولد، وكم اشتقت أن أحضر عندك، وأحكي لك، وأبكي على كتفك، ونشرب معاً » . وهذه الوحدة ليست عابرة، وانما هي المفردة الجذرية الخامسة في معجم الروائي . وتتلاقى معاني الموت والصمت والنيل والضحك والوحدة، في خاتمة « الظلال » المحيطة بنقطة البدء السابقة على الرؤية الشعرية، اداة البنية السردية الجنائزية . وقد اختار الكاتب « تعويذة

شعار «الدين لله والوطن للجميع» هو شعار «زمن ولى وانقضى»

الموت » كنسيج من الدلالات التي تتخذ شكل الابتهال، وشكل الصورة الايقاعية . وهنا تنبثق الجنازة كجسم جمالي عن الصيغة الاجتماعية ـ الثقافية، للانهيار الشامل حيث نوزّع سلّم القيم التي كانت دون ان نستقبل نظاما معياريا جديدا، بل نستقبل الصيغة التاريخية ـ الحضارية التي كانت مصدر «المجتمع الثقافي» أي أن الجنازة في النصّ ذات مستويين لا علاقة لها بالمستوى المرجعي المباشر من حيث كونها جنازة « الشخص » فيليب . وانما الوجه الاول لمعنى الجنازة هو جملة الاشارات الصانعة للسقوط الآني، والوجه الآخر، أو المستوى الثاني للمعنى هو مجموعة الدلالات الخالقة لسيرة الملحمة التراجيدية . والقصد هنا هو امتزاج الموروث بالمكتسب وفقا لآليات تحوّل العناصر البنيوية في السيرة الشعبية الى الرواية الحديثة .

« يا حبي أين أنت؟ » .

تجديد صيغة السؤال، فصاحب التعويذة « لا يعرف »، ينشد الجواب، يبحث، يجهل، يتضرع: « يا أم الانسان . . أين دموعك التي أيقظت الوادي من غفوته حين مات أوزير؟ » . انها ايزيس، ولكنها مريم أيضا، فالمسيح ابن الانسان . ولا يهم ان يكون أوزير هو الزوج والمسيح هو الابن، فكلاهما الفادي، وكلاهما إله الخصب . . فاروق خورشيد لا ينسخ الاسطورة ولا يمسها، بل يعيدها الى المهد، الى الينبوع، الى مصر التي تعيد الصياغة:

« حبيبي وديعة عندك
ضمّي النهدين عليه،
ضفّري الشعر حول جسده،
لمّي جسده بذراعيك،
ثم ذوبي معه في عمق النيل،
ووسط اشعة رع العظيم،
في غروبه الأفل، يحتويه معه، يحتويه معه » .

قصيدة مدوّرة من بيت واحد، ايقاعها الداخلي من تراكم صور « الابتهال » وأفعال « الشفاعة »: ضمي، ضفري، لمّي، ذوبي . وهذا المطلوب ضمه والذوبان فيه هو « الحبيب ـ الوديعة » . وفعل الافعال هو الحب، وأدوات الحب: النهدان، الجسد، الذراعان . والمكان هو عمق النيل والزمان هو الغروب، والحال هو الاحتواء . هكذا يقترن الموت بالجنس، في العلامة الثالثة، وكأن الجنس هو الموت الثاني وكأن الموت هو الولادة الثانية .

وتفضي بنا تعويذة الموت أو مجاهدة الصوفي عبر العلامات الثلاث إلى الجسر المعلّق بين الظلال والرؤية الشعرية . أقصد بين الحلم و الفانتازيا وهي المسافة التي تفاعلت خلالها بعض عناصر الملحمة ببعض عناصر التراجيديا . ومن ثم فقد تكامل النصف الاول من معجم المفردات الجذرية التي يقودها « الموت » الى النصف الثاني الذي تقوده « الارض »، وسيظل النصف الاول ساري المفعول في التواتر السردي الجنائزي، بمتوازيات ومتقاطعات الموت والصمت والضحك والنيل والوحدة، ولكن الاضافة التي تبدأ بالأرض ستقود مجموعة جديدة من المفردات الجذرية التي تشكل: المناجيات، والرؤيا، والقناع .

والمناجيات هي حوار الموت والحياة:

« الشجر هنا لا ينبت، فقد تحولت الأرض
الى بور وخراب » .

فيليب هو صاحب الصوت المكبوت:

« زحف الملح على الارض، والشغيلة هاجروا الى العراق والسعودية وليبيا . وأكل ماء الصرف كل ما في الارض من خصب، ولم تجد الارض ذراعا واحداً يدافع عنها . وقاومت في بسالة أول الامر، وفي شجاعة بعد ◁

ذلك، ثم انهارت » .

نحن اذن، يا فيليب، في جنازة « الارض » . وذلك هو الحب ـ الوديعة المنقولة من شرق النيل الى غربه، لا فوق جسر، بل من تحت الماء . النيل تحت، والملح فوق . ماء النيل تحت وماء الصرف فوق . ماتت الارض بانتهاء خصوبتها . قاومت ثم انهارت . بداية ملحمية ونهاية مأسوية . وما بين البداية والنهاية يزحف الملح، ويسأل ـ دائما يسأل ـ الارض تعني؟ خمس مرات يتردد السؤال كأن الجواب بلده كل مرة . انه الملح يزحف في الفيديو والتليفزيون الملون والكاسيت والحشيش . إنه الملح يزحف في أسواق النخاسة من كل نوع وأسواق الرقيق من كل لون، فمات الحيوان والنبات والطائر وماتت الارض ذاتها فأمست من الاسمنت المسلح، وماتت البنت خضرة حين اضحت جارية، ومات الولد عويس حين أصبح عبداً، « وعاش أصحاب الفيللات فوق أنقاض الارض الخضراء » .

هذا الراوي ـ المجاهد الصوفي ـ لا يحلم بالميتافيزيقا، ولكنه يرى ويسمع ويلمس ويشم ويذوق الخراب، فلا يجرده من القبح ولا يكسوه برقعا رومانسيا، بل يفقأ عينيه بكل الأصابع . الارض في تجسيم الروائي لا تحتاج الى التشبيه والمجاز والاستعارة . إنها ارض خضره وعويس والجرجير والفجل واللفت والكرات والبرسيم والبهائم والدجاجات . هي الخصوبة . والخراب هو « الفيللات » . هكذا دون لف أو دوران. تشكيل من أبهى الرؤى لمعاني الشعب والوطن والحياة في تناقض حاد مع أصحاب الفيللات». يرتلها الكاتب ترتيلاً، بيانا يتأثر عمداً بالايقاع القرآني:

« زلزلت الارض زلزالها،
ودكت فيها اوتادها،
ونهبت منها انهارها
. . .
. . .
وشادوا فوقها مواتها .
ثم مضوا يسمعون الكاسيت،
ويشاهدون الفيديو،
يا معشر الحالمين بأمجادها »

فاذا اعترضه الراوي ـ وضمير المتكلم بالايقاع القرآني هو فيليب ـ سائلا باللازمة الموسيقية « الارض تعني؟ » لم يجب، بل استمر في التجويد:

« والرافعون العمائر،
والهادمون الخمائل،
والقاتلون النيل بالمواتير . .

حق عليكم القول الفصل، وحان فيكم حكم العصر، ولابد تأتيكم الكلمة الفصل، فلا يتركم ساعتها حصر، ولا تهربون من خيانة مصر . . » .

هذا التشكيل الإيقاعي للمناجيات بلي تعويذة الموت فيه طريق الانسلاخ عن الحلم الى الرؤيا الفانتازية .

هناك اذن ثلاث علامات، أولاها التراث المتجدد في الكاهن القبطي الشاب، وثانيها ذلك الغمّ الذي ران على البلاد لما أصاب الأقباط والبطريرك، وثالثها تلك المناشدة الجماعية لايزيس أو شفاعة مريم ان تفرج عنّا هذا الكرب باحتواء الوديعة التي قد تغذي الارض الخراب، حتى يستعيد أوزير قدرته على الاخصاب، أو يستعيد المسيح معجزة الفداء .

ـ ٣ ـ

يتمثل الروائي أساليب الحدس التي تبني الشخصيات من « الدهشة » فتصبح القراءة نوعا من تمزيق غلاف المسيرة او السيرة الروائية الشعبية .

فيليب داخل العربة السوداء كأنه « راكب رغم أنفه »: محصور في التابوت، لا يستطيع ان يضحك، محكوم باصحاب القفاطين وبأصحاب السيارات الفارهة . هذان هما القوسان اللذان يحاصران فيليب ذا الرغبة في الانفلات . يقول الراوي: « أنا أحس »، ثم يذكر اشكال الحصار . لدينا إذن سجن صغير (عربة الموتى) والسجين في الأسر محاصر (خارج التابوت) . الراوي « يحس » أن الاسير ممنوع من الضحك، و« يرى » الاسوار التي تحبطه: على جانبي السيارة اعلانات عن بُنّ رانيا الغامق والفاتح، والشارع مليء باعلانات عن ابطال السلام واغاني عزيزة جلال، وفي مقدمة المشهد من الكنيسة الى المقابر هناك اصحاب القفاطين واصحاب السيارات الفارهة، وهناك ايضا الذين يتلقون العزاء وهم لا يفهمونه ولا يستحقونه، قرابتهم أو معرفتهم بالمتوفي لا تمنحهم شرعية القرابة أو المعرفة .

هذه المفارقة بين راكب العربة السوداء الممنوع من الضحك والمحاصر بخصومه من الاعلانات والسيارات والقفاطين والبشر، تفجر مكبوتات الراوي في البكاء حين يضحك ويضحك حتى بكى « وحتى انحنت نفسي فوق نفسي، وحتى دخل داخلي الى اقصى داخلي، وتمددت على الرصيف » .

ليست « الغيبوبة » الاّ نقيضها ، فالرحيل الى أول مستويات الوعي استلزم من الكاتب ان يحقق هذا الانتقال في ضمير المتكلم من المشهد الجنائزي امام الكنيسة الى الجذور الاولى للراوي: « الأب » غارق في الفن والرسم والألوان والديون، و الأم أوحشتها ساره وأم ساره وكذلك الأب فقد أوحشه المقدس فلتس والمقدس بقطر . والجدة لا تفهم كيف يدخل الراوي ـ حفيدها ـ الكنيسة ليحضر قداس الاحد . ويفسر الاب الأمر بأن الجدة لا تنسى أن الجد تزوج من مارية التي أحبها .

من داخل هذا الغسق الذي يحتوي المجموعة الاولى من علاقات الصعيد حيث يلعب محمد ومكرم وميلاد ووليم وحسين الى جانب المسجد، يستطيل نسق شعائري يكاد يكون مستقلا ذا سيادة مطلقة . يعيد الكاتب صياغة البسملة والفاتحة المسيحية، فيختار من الصلاة الربانية « أبانا الذي في السموات » هذه الآية « خبزنا كفافنا أعطنا اليوم » ويتبعها بالآية المأخوذة من كلمات المسيح على الصليب « لو تعبرني هذه الكأس »، ومن العشاء الأخير « كلوا هذا جسدي، واشربوا فهذا دمي » ثم يكرر القول المأثور ليسوع على خشبة الصليب ايضا «اغفر لهم يا أبتاه لأنهم لا يعلمون ماذا يفعلون » .

نحن اذن أمام آية واحدة من الصلاة الربانية، تختص بالخبز والكفاف، وآية واحدة من العشاء الاخير تختص بالغداء، وآيتان على الصليب تختصان بعذاب الشهادة ومتعة الغفران .

لدينا الأزمنة الثلاثة بضمائرها: المتكلم والغائب والمخاطب، وليس لدينا أي زمن في الوقت نفسه، ولا نضع أيدينا على أي ضمير، كأن الكلام خارج الكلام . ولكننا سوف نستعيد في القراءة الثانية بعض الملامح بدءاً من اسلوب استخدام الآيات (موقعها في السياق: بأي الآيات يبدأ واية هوامش على النص) الى اسلوب تكوين الدلالات (حركة انبثاقها من حاصل جمع التفاعل بين الاشارات والعلاقات) في جملة البنى ومستويات المعنى .

هناك مستويان للمعنى، أولها المسيحية ذاتها، والآخر هو العصر الذي نحياه في مصر . أما الراوي، فسواء كان الروائي يدرك ذلك عن قصد أو أن الامر أفلت من اللاشعور، فهو ليس صوتا واحدا . إنه صوت الراوي المسلم وصوت فيليب القبطي معاً . بل هما ليسا صوتين مفردين، بل وترين في صوت جماعي واحد لمصر، كما ستتبين من النص .

١ ـ « خبزنا كفافنا اعطنا اليوم » . اختار الكاتب هذا النص من الصلاة الربانية كرقم ١ في الصلاة الجديدة، حيث تشكل الدلالة من

مات الحيوان
والنبات والطائر
وماتت الأرض ذاتها
فأمست
من الاسمنت المسلح

« الخبز الكفاف » ليوم واحد، أو يوما بعد يوم . ولكن الكاتب يضع هذه الحاجة القصوى التي تصوّر اولى ملامح العصر في مصر في اطار هذا الدعاء ـ الاستغفار : « اننا عصينا حين اتجهنا بقلوبنا الى صاحب النفوذ والسلطة نطلب رضاءه وعفوه وحسن نواياه » .

الخبز الكفاف اذن هو « الاشارة »، ولكن طلب رضاء السلطان هو « دلالة » المعصية . انه نظام المفارقة من الجزء الى الكل، فالنوايا السلطانية أثمرت الجوع، ومع ذلك فرضاها هو المنى .

ولنلاحظ ان النداء جماعي « ربنا، مثلنا، لنا، عرينا، خطايانا . . الخ » .

٢ ـ في النص الثاني « لو تعبرني هذه الكأس » تقف مباشرة برفقة ومواجهة المسيح . « وانت مثلنا » تتكرر اربع مرات في ستة اسطر . بل وتتأكد الاشارة حتى تولد الدلالة من جملة الصفات المشتركة، فهو مثلنا في « حيرة ودهشة » و « لا يعرف الطريق » و « يبحث عن الطريق » وتعترضه « أشواك الطريق » ويحاول تحت ظل شجرة أن « يخرجها بحذر » ويتطلع حوله حتى لا يغدر به في احدى مراحل « الطريق » .

والكأس اذن هي الاشارة، والطريق هو الدلالة ـ المفارقة، فالكأس لن تعبره طالما سلك هذا الطريق . والطريق في المسيحية هو درب الآلام، وايضا « واسع هو الطريق الذي يؤدي الى جهنم، وضيق هو الطريق الذي يؤدي الى ملكوت الله » . والطريق، بهذه الدلالة، هو محور قطاع كبير من آداب الانسانية .

٣ ـ ولكنه في هذا الجزء من نصّ فاروق خورشيد، هو المنحنى الذي تنعطف به الرؤية الشعرية الى « الخيانة » . ومن حيث كان يخشى الغدر، فقد كان لابد من الفداء « كلوا . . هذا جسدي . . الخ » حتى نظفر بالتطهير . ولكن من يبذل الدم في هذا العصر في مصر؟ انهم الملايين ممن يُمتص دمهم ليل نهار » في عالم الناب والظفر . . . دم ضاع من عروق حيّة ليصب في كؤوس بللورية تجمع القطرات في ارقام البورصة » و « . . . كلها ملك لصاحب الرأسمالي الصهيوني المسيطر الفعّال » .

٤ ـ « اغفر لهم خطاياهم يا أبي فهم لا يعرفون » ، يعارض الروائي النص الأنجيلي بما يكسبه شرعية انجيل العصر الجديدة، أو مسيحية مصر في هذا العصر: بل هم يعرفون ويشربون الدم المعتق من أجساد الرجال والنساء، في الكؤوس والسجون وساحات الاعدام . لذلك كان طلب الغفران من صميم المفارقة، لان العقوبة ستكون على الارض وبايدي البشر . وهذه هي الدلالة الاخيرة .

بهذه الدلالات الاربع ينحت فاروق خورشيد في الذاكرة الجماعية صوتا محييا للمسيحية المصرية، صوتا موحدا للاقباط والمسلمين الذين ينشدون في صمت حالة الخبز والكفاف، ومنها يدلفون الى الصياغة الانسانية للمسيح ـ الشعب .

في سوسيولوجيا الخيال قاعدة مستخلصة من تطور البنى الذهنية في التراث الشعبي تقول إن آليات الرمز الجماعي تصدر أصلا عن أكثر الاذهان الشخصية تفرداً . ولا تشذ رواية « وعلى الارض السلام » عن هذه القاعدة حيث تمكن الكاتب من المزاوجة الخلاقة بين الخيال الشعبي والمخيلة الفردية في سياق الربط بين السيرة والرواية حيث تشتبك بعض عناصر الملحمة ببعض عناصر التراجيديا في صراع يصفي ما لا ينسجم من هذه وتلك مع السيرة الشعبية . وذلك بتغيير الكاتب « لحالات » البطل والسرد والحوار والرؤية الشعرية على طول مسافات الرحلة . . الى « الرواية الحديثة » التي تنبع حداثتها تزاوج التراث الانساني والقومي في الحلم والفانتازيا .

على هذا النحو تلي « الدعاء ـ الاستغفار » ذكريات « ليلة باردة » في حياة الراوي الذي يلعب منذ البداية دورا فاعلا، بصفته طرفا لا متفرجا .



كانت « الليلة » باردة أيضا، ليلة الجنازة . ولكن هناك ليلة أخرى في بيت فيليب . سعادة العائلة التي ترى فيها الابنة الصغيرة ان الخمر حرام . ويرى الأبن الأكبر انه « لو كان الشراب يعطينا كل يوم جديدا فهذا عظيم » . ولكن الولد يموت « وكل ما قرأه لم يؤخر موته لحظة ولا ثانية » .

أما البنت فقد قرأت عن سيف بن ذي يزن، وهو الاسم الذي يدفيء اذن الراوي في هذه الليلة الباردة، ليلة موت فيليب ودفنه والسرداق المنصوب الآن من أجله .

واذا كانت « الارض » هي قائدة المفردات الجذرية في النصف الثاني من الرواية، فان مفردات القسم الاول تستمر في حركتها وتتفاعل مع بقية أسرار المعجم الروائي . الارض أولا، تمضي بنا في دهاليز البنية الجديدة للعلاقات التالية في « استحالة » فيليب أو سيف بن ذي يزن أو استحالتهما معاً . وليس الامر هنا من قبيل التقمص او التناسخ او الحلول، وانما هو امتزاج السيرة الشعبية بعناصر الملحمة والمأساة في حركة بناء رواية « حديثة » . وهكذا، فان ما جرى لفيليب هو نوع من « الاستحالة » التي وقعت لاداة بنائية لا لشخص معين فأضحى فيليب بن ذي يزن في اللحظة ذاتها التي أضحت فيها السيرة الشعبية رواية حديثة . ان الذي تغير هو الاداة البنائية فيليب، وقد تغير بعد طول ارتحال وتراكم وصراع بين مقومات الملحمة ومكونات التراجيديا واركان السيرة الشعبية، فاتخذ الموروث والمكتسب اوضاعا متنوعة تكيفت ـ بمفردات القسم الجديد من المعجم الروائي ـ في الانتقال من تضاريس الحلم الى عالم الفانتازيا .

التأكيد على موت فيليب يأتي نقيضاً في الإنكار السابق « لا شك انه في قبره الآن » . والشخص الميت ليس بطلا من أي نوع . السرادق في « عصف الهواء »، والعزاء عبث، فقد مات فيليب « وراح » . الدنيا « برد » والعزاء « اكثر برودة » . وحين يهمس النص « هم أمونا يا سيدي، كثر الله خيرهم . ولكنهم علمونا كيف نكون رجالا صامدين »، فاننا نتذكر على التو كلمات « مماثلة » قالها فيليب . هذا التماثل يشعر الراوي « بالبرد » . ولكنه ليس « برد الشارع » . هذه البرودة كمفردة جديدة في المعجم، تقود الراوي الى تعويذة الموت من جديد في « التعديد » الجنائزي في الريف حين تردد النسوة أبياتا زجلية نائحة « على الذي كان » . وما زال الراوي يرتجف من البرد، ويمشي « وحده » في الطريق، وهذه الوحدة مفردة جذرية جديدة . ويظل الهواء « يلفح وجهي بشدة » . لقد ترك السرداق، وراح يسير بحذاء النيل لا يؤنسه سوى ثلاث : « خوف البرد » و « لفح الريح » و « انني وحيد » .

واذا كانت الغيبوبة التي ألقت به على الرصيف امام الكنيسة والعربة السوداء تحمل فيليب، قد أفضت به الى نقيض الغياب، أي أولى مستويات الوعي، فان البرودة والوحدة هنا تدلفان به الى المستوى الآخر للوعي حين « تلمع أضواء باهتة فوق صفحة النيل وهي تقترب منه » . إنها « قيامة » سيف بن ذي يزن . على هذه العتبة نودع الحلم، وندخل الى رحاب الفانتازيا، حيث تلعب قوانين « الاستحالة » لعبتها المحكمة .

ـ ٤ ـ

آن الأوان لتلمُّس التشكيل الايقاعي للرواية حتى ندرك الطبيعة النوعية لبقية أجزاء الرحلة . وهو الادراك الذي يقينا مخاطر التحليل الرمزي المباشر .

تتكون « وعلى الارض السلامة » من ثلاثة تكوينات ايقاعية . التكوين الاول هو « الرأس » الانثوي الذي يتشكل من فكرة الموت ذاتها، يتلبسها الحنان والرقة، فقد مات فيليب لأنه لم يتحمل موت ابنه . وحفيدة المرحوم مسعد تريد أن تدخل المدرسة . و « هي » تسأل الراوي لماذا لا يكتب ابداعا . و « للنيل طعم آخر » فحاسة التذوق تقترن بالنيل « عندما تمتلكه » فالملكية الشخصية هي الصفة الثانية الملازمة للحال « فوق مركب ◁

فاخر » . النيل يستحيل أنثى هي « العوامة » . ولكنه رأس الانثى التي تستحيل مرة اخرى فتصبح الكنيسة، هذه الأنغام الرومانسية المشحونة بالشجن والآيات التي يختارها صوت القسيس الهادىء الشاب البليغ . ثم تستحيل فتصبح الجنازة: النسوة الباكيات والمناديل المعطرة ثم الدعاء « لأم الانسان » ومخاطبة الراوي « حبيبي وديعة عندك » .

إنه الرأس الانثوي، أي اننا في بداية البدايات برفقة العقل، ولكنه عقل الانثى . انه الفكر، ولكنه فكر امرأة . هكذا يبدأ التكوين الاول، ولا ينتهي، فانه يستمر الى الصدر . وهو ايضا الصدر الانثوي العامر بهذه الرؤية الشعرية « يا حبي اين انت؟ » ثم « هل رأيته وشممته وعرفته » . هذه حاسة الشم تلي حاسة التذوق، بعد المعرفة هناك الايمان، كلاهما يترنم بلحن « الجسد » . جسد الانثى حتى ولو كان المخاطب فيليب أو كان الغائب النيل أو كان المتكلم الراوي . التكوين الثاني هو الصدر العامر بالتراتيل . وكما كانت فكرة الموت ذاتها هي رأس الانثى، عقلها يتنازعها النيل والصمت والضحك والوحدة، فان « الارض » هي قلب الانثى، هي الصدر الذي يغني بضمير المؤلف الجماعي « الارض تعني؟ » وكأنها تقول « هل تعنيني؟ هل تقصدني؟ » وما بين الاشارة والدلالة تتكون الرؤية الشعرية من هذه الفقرات السريعة الغاضبة، والبطيئة الحزينة، الوصفية في جميع الاحيان دون احالات . وتتداخل الارض الخراب بين الايقاع القرآني و النغمات الانجيلية، حتى يتكامل الرأس ـ العقل والصدر ـ القلب في وحدة انسيابية لا تنتهي بغير الرحم .

التكوين الثالث والاخير هو هذا الرحم، الذي يولد فيه حقا فيليب بن ذي يزن، ولكنه العالم الكامل للأنثى التي أبدعها الروائي من عروس النيل، وعروس المولد من الحلوى الشعبية . اي من العروس الواحدة والعروس المتعددة .

في الرحم يولد سيف بن ذي يزن فيوجه الخطاب الى المؤلف الجماعي الذي اتسعت بينه المسافة وبين المؤلف الروائي « ألا تعرف أن الموت بداية، وأن النهاية انما تعلن لحظة الانطلاق الجديد . . وأنا لا أملك أمام الموتى الا موتي » . تدفع بنا الكلمات الى المسيح وهو يقول « دعوا الموتى يدفنون موتاهم » . وتدفعنا إليه مرة اخرى، وهو يقدم الموت في نفسه عربونا للحياة . قبل المسيح بكثير، وبعده، كانت عروس النيل ابداعا مصريا لهذا المعنى . ويشعر الملك سيف بفيليب يعبر « حور يمر بظله فوق كاهلي من جديد » و « كلنا نمر ونعبر، ولكنهم في مرورهم وعبورهم، يمرون دائما فوق قلبي، وقلب النيل . وتعيش قلوبنا أنا والنيل والوادي والمراعي حزنا دائما متجددا وأبديا » .

لست أول من ضاع في عطرها وجوهرها ولكنك أول من تمرد وثار

وتبدأ رحلة الراوي مع اللمس والبصر والسمع بدءاً من السير فوق الماء، كالمسيح، وانتهاء بالغوص فيه الى القاع، حتى تكتمل الرؤيا، ويتكامل الرأس بالصدر بالرحم او التشكيل الايقاعي للعقل والقلب ومصدر الحياة . في موازاة الجنازة، التي نتابعها فوق السطح، كانت عروس النيل تفتدي الوادي وتستحيل عروساً من الحلوى في المولد النبوي يأكلها الاطفال، وكأننا مرة اخرى واخرى نأكل جسد المسيح ونشرب دمه، غفرانا للخطايا . خطايا العصر في مصر .

« هنا في الاعماق كل شيء حي » .

« ليست هناك ارض صلبة غير هذه الارض يا صاحبي » .

تولد في اثر المفردة الجذرية « الارض » مفردات البرودة والماء والصوت والظلام . نحن هنا في الرحم، في اللاشعور الجمعي لمصر .

جواهر ولآلىء لامعة وأحجار كريمة تشد اليد الى أعماق النهر المجهولة . ولكن هناك « زهرة مرصعة عامرة بكل شيء من أحلام الكنوز القديمة المدفونة والميتة » تقلصت فوقها الاصابع، وبدأت الانفاس تتلاحق، والعرق يغطي العينين، ولكن صوت بن ذي يزن يعيد النفس الى الهدوء « ومن بُعد لاح شراع ابيض » . تلك اللحظة الغارقة، ما كانت تحتاج من الكاتب الى شرح أو تأويل، فقد كان الأمر واضحاً من دون أي « كلام » من الملك سيف . ان هذه الزهور واللآلىء تجذب الأيدي إلى القاع حيث الخطيئة، وانفلاتها من الأيدي قد صاحبته الراحة، والشراع الابيض الهادىء الحزين يمر، وكأن العربة السوداء فوق سطح الأرض قد استحالت شراعا أبيض فوق سطح الماء . والماء هو أصل الولادة الثانية في المعمودية المسيحية . لذلك كان الرحم ـ رحم عروس النيل ـ هو هذا الماء، بكل ما يحتويه من كائنات واحجار ونباتات وامواج .

ويخاطب بن ذي يزن الراوي: « لست أول من ضاع في عطرها وجوهرها ولكنك أول من تمرد وثار، وخرج من دائرة جذبها وعنفها وعنفوانها . . . » . هناك اذن من ماتوا وسيموتون دون رجاء القيامة، أو الولادة الثانية . ولكن المخاطب هنا هو نحن، ليس العابرون منا، بل الصامدون .

يركز النصّ على تحولات بن ذي يزن، فوجهه في « لون الطفح الازرق النيلي » . وهذا الرحم لعروس النيل الذي يعود اليه المؤلف الجماعي في شخص الراوي، أشبه ما يكون بالمطهر . الجحيم خارجه والفردوس وراءه . يتموج الصمت « نحن نقترب من فردوس حقيقي » . وخرجا من بوابة « أثرية » تخضع لوصف مفصّل: اللون القاتم والصدأ والظلمة والعطن والكآبة والرطوبة . ومنها يعبران الى الميدان في الناحية الاخرى: أنغام متناغمة ونافورة تفور . الماء الاحمر يصفرّ فيصبح بنيّاً ثم اذا به « ازرق نيلي » يلف ويدور، والزرقة النيلية تستمر . ولكن أطفالاً في ثياب ممزقة ووجوه متربة وشعور ملبدة يحملون في أيديهم أكوازاً من الصفيح الصدىء يرفعونها إليه . يضع يده في جيبه ويستخرج النقد القليل فاذا به كثير . كلما ناولهم امتلأ الجيب من جديد، وهكذا . يسأله صاحبه: « ألا يفرغ جيبك » ثم ضحك وأهنف، وضحك وأهنف . من يكون الصاحب؟ أليس هو سيف بن ذي يزن؟ كان سيف يقف حاملاً السيف والسوط المطلسم والتاج اللامع بالدرر، يقول: « لن يفرغ هذا الجيب حتى يفرغ ما في هذا القلب » .

ان رحم عروس النيل يحمل « الرؤيا » التي تتخلق من صراعات الالوان الاشكال والاحلام والذاكرة . وهي صراعات تتكون من الوجود ولا

تغيير عنوان

«الناقد»

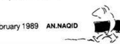
«رياض الريّس للكتب والنشر»

«رياض الريّس ومشاركوه المحدودة»

تلفتُ نظر قرّاء وكتّاب «الناقد» إلى تغيير العنوان البريدي للمجلة ابتداءً من هذا العدد . أما أرقام الهواتف والتلكس والفاكس فلم تتغير .

ويشمل هذا التغيير شركتي «رياض الريّس للكتب والنشر» و «رياض الريّس ومشاركوه المحدودة» .

العنوان الجديد:
56 Knightsbridge
Tel: 01-245 1905
Telex: 266997 RAYYES G
Fax: 01-235 9305



تتلاشى في العدم . النافورات الدائرية التي كانت تلف حمراء وصفراء وبنيّة ثم زرقاء نيلية ـ هذا اللون المكروه لاقترانه بالموت في مصر ـ تستحيل نجمات تلمع في مثلثات ومكعبات ومربعات ومستطيلات، تلمع وتهوي وتموت . وتظهر في وسط الرؤيا عرائس النيل القديمة يرقصن دائرات حول النجم اللامع، كما كانت النافورات ترقص حوله . وفي احدى الموجات الضوئية المرتلة تبرز « عروس البحر » فيناديها « سامية » تلك التي انتحرت حين خانها الحبيب، وتبرز « سامية » ثانية وثالثة ولكل منهن حكاية مختلفة البدايات موحدة النهايات في هذا القاع الملوّن . ويسمع من يضحك ويهنف مرة اخرى . انه « يرى » سيف بن ذي يزن دون تاج رأسه أصلع، تغطي عينيه نظارة سميكة « ولكن السوط في يد والسيف في يد واللبس الملكي يكسو جلده كله » . وتتضح لنا الصورة تدريجيا كأننا أمام ابن ذي يزن وفيليب في وقت واحد . عيوننا ترى الملك سيف وآذاننا تسمع فيليب . وعرائس النيل في رحم العروس الأم: منيرة وحسنية وماتيلده وفاطمة ومريم ومنى وبرباره وفادية وفتحية « وكلهن يتماوجن مع النغم وحركة النجم » . و « كلهن سامية، كلهن عرائس النيل، كلهن يبتلعهن ماؤه ويأكلهن طميه، ويصبحن جزءاً من وجوده الدائم الحي » . هذا المزيج المركّب من العرائس القبطية والعرائس المسلمة، هو « التكوين » الذي بدأ بالنافورات الدائرية ثم النجمات اللامعات، وكأن تجسيم عروس النيل في طريقه نحو الديمومة يمر بهذه الاستحالات، ولا أقول المراحل .

ويبدأ الطقس الجنائزي وشعائر الموت. أصوات الدفوف، الشفاه الجامدة، العيون الدائرية بلا أحداق، العيون دوائر بيضاء، ثم سوداء، في وجوه صبغتها النِّيلة الزرقاء . هذا التشكيل السريالي الزاعق ليس اكثر من جزء في اللوحة الابعد ما تكون عن السريالية . ولكن الروائي المعلن يجاور المؤلف الجماعي في تواتر سردي يطن بايقاع « النُّدب » المصري و « التعديد » الصعيدي . ها نحن في خضم « الجنازة الاخرى » . ويختلط الصوت الوداعي المسلم « ياحيّ، يا دايم، ولا دايم إلاّ الله . . . وحدوه » بالترتيل الكنسي والبخور .

وفي هذه اللحظة تماماً، يختفي سيف بن ذي يزن، وتتكاثف الظلمة أطبق الطين على الفم وانقضت العنقاء على الرأس فأخطأتها وأمسكت بالذراعين اللذين اثقلتهما الوطأة . ولكن الالم يتراجع أمام الخوف من « القرش » الذي يقترب . يحيط الذراعين بأسنانه المشرعة دون أن يقضمهما . والطين يصغى على الفم والعينين . لا أمل في الصراخ أو الحركة . مأسور ذلك الراوي بين الموج الاهوج والتنين الذي يمتد والطمي الذي يرغي ويزبد . لم يعد الراوي هو السارد، أضحى القاريء الخفي في صراعه الاخير مع المؤلف الجماعي . . فليس في النيل عنقاء، والقرش ايضا غريب عنه . يضحك باحثا عن الملك سيف، ولكنه لا يرى السيف في يده ولا السوط في يده الاخرى، والتاج ضاع من فوق رأسه . هذه اذن هي المرة الثالثة والاخيرة للتحوّل الذي أصاب الرؤية، فقد اختفى بن ذي يزن على مراحل، واتضح صوت الذي يضحك ويهنف، بل وصورته: أصلع يلبس قميصا وبنطلونا يضحك ويهنف ويبتعد « ووجهه في زرقة نيلة النيل العجيب . واتضح وجهه . كان وجه فيليب بابتسامته الدائمة، ونظراته المتطلعة المتسائلة ابداً، واحنى رأسه وضحك واهنف . لم يكن الملك سيف بن ذي يزن، لم يكن ملكا ولا سيفا ولا ذا حسب ولا نسب . . . كان وجهه يتغير . . . غدا انسانا عادياً مثلي ومثلك، غدا فيليب . وضحك وأهنف » . سأله، سألناه، هل أنت فيليب، فأجاب نعم . ثم سأله، سألناه، هل أنت سيف بن ذي يزن، فأجاب نعم . و « ضاع وسط دوامات تحكم ماء النيل . . واذ هو مزيج من طمي وماء، وبقايا آلاف القرى التي مرّ بها حتى جاء الى هنا » .

مضى فيليب بن ذي يزن ليخلف وراءه اللون الأزرق النيلي وقد تحول الى سواد مطلق . والموت يفتح فاه ضاحكا ويقترب . صوت يونس يفتح مقبرته . ولكنه لن يدخلها، فيمضي الموت في حال سبيله . غير أن الطين يشد القدمين، يغرسهما في القاع . ويستحضر المؤلف الجماعي الرّخ لينقذه، ولكن القاريء الخفي ينزع القدمين من الوحل لتبدأ الرحلة من الضفة الغربية الى الضفة الشرقية، عكس الميراث الميت الحي . هذا القاريء الضمني الذي يحيل الينا أحيانا أنه الراوي وأحيانا أخرى أنه المروي عنه، هذا القاريء المراوغ هو الذي ينتزع القدمين من الطين انتزاعا ويرتفع بصاحبنا عبر طبقات الموج الى ذلك العازل الرقيق بين سطح الماء وتحت الماء، حيث ينتظر هناك المؤلف الجماعي « ألف يد وألف ذراع تدفع وتدفع » .

◆

الملك سيف بن ذي يزن
لا سيف في يده
ولا سوطاً
والتاج ضاع من فوق رأسه
هو
أصلع
يلبس قميصاً وبنطلوناً

عند الحافة يجسم لنا الكاتب هذا المشهد الاخير: امرأة في وضع الاغراء ورجل يمسك دفا كأنه يرقّص قردا . ولم يعرف هل هما من البشر، أم أنهما « آلة الدعارة والقوادة » فها صوتها المعدني يعرض خدماته . ويخرج الراوي الذي كان، من بوابة حجرية ليرى: رؤوساً مطرقة ووجوها شاحبة يمضي أصحابها « من الضفة الشرقية الى الضفة الغربية، وفي وقع رتيب كأنهم قطيع منهزم يسير نحو المجزر » .

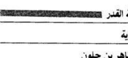
وكانت تلك هي نهاية الرؤيا بشقيها، رؤيا الراوي ورؤيا الرواية، فقد « استيقظ » الراوي من غيبوبة الحزن ليردد عكس ما بدأت به القصة « فيليب مات » . كانت البداية هي « فيليب ما مات » . وانتهت الرؤيا الروائية بهذه العبارة الحادة الصادمة « الحكاية انتهت » .

انتهت التكوينات الايقاعية الثلاث للرواية، بهذا التشكيل الخيالي لعروس النيل من الرأس ـ العقل (فكرة الموت) والصدر ـ القلب (الغناء) والرحم المليء بمعجم الظلام والماء والبرودة والصوت، تقود هذه المجموعة من المفردات الجذرية كلمة « الارض » . هذا التناظر بين الارض والنيل، وبين الصوت والصمت، وهذا التقابل بين الوحدة والموت وبين الظلمة والبرد، وهذا التقاطع بين الضحك وهذه المفردات جميعها يجسم « الصليب » و « اكليل الشوك » و « الثوب الذي اقترعوا عليه »: فها هي الزهور السامة والجواهر القاتلة، وها هي الوحوش البحرية في جوف النهر، وها هي الشهب المضيئة تتساقط، وها هم الاطفال يأخذون ما في الجيب فيعود للامتلاء بها في الغيب، وها هي الجنازة والعرائس، فقد استحالت عروس النيل عرائس متعددة من الحلوى، عرائس مولد النبي نأكلها كما لو كنا نأكل جسد المسيح، فقد أضحى سيف بن ذي يزن فيليب وأمسى فيليب سيف بن ذي يزن . نعم، الكل في واحد، على غير النحو البدائي الجميل الذي تعرفنا عليه في « عودة الروح » لتوفيق الحكيم منذ خمسة وخمسين عاماً على وجه التمام . العودة هنا، كما كانت من قبل، إلى جذور مصر القديمة، ولكن ليس من قبيل التباهي أو التمايز عن الأجنبي، بل من قبيل احياء الأصل الواحد للشعب الواحد .

وبانتهاء الحكاية يوقظنا الروائي من الاستغراق على الحافة الحرجة بين الحلم والفانتازيا، بعد أن أكسب الموروث كل مواد التأصيل القادرة على تحديث السيرة الشعبية في بنية روائية جديدة .

وهي البنية التي اعتمدت التواتر السردي والبيان القرآني والانجيلي ومشاهد الرؤيا الطقسية الشعائرية في تضفير الروح المصرية الواحدة بجسدها المتعدد الاطراف . ولذلك انتهت فكرة الموت في الرأس الانثوي لعروس النيل ـ قوام الرواية ـ الى الحياة المتجددة دوما عبر ترانيم الصدر العامر بالغناء .

وهي كذلك البنية التي اعتمدت « تصاوير الحدّوتة الجدارية » في الريف المصري لتقاوم اغراء الميتافيزيقا، فأصبحت المسألة القبطية ـ بعد استعادة ايزيس للجسد الاوزيري الممزق ـ جزءاً لا ينفصل عن اصل الاشكالية: نهضة مصر من كبوتها المعاصرة □





ليلة القدر

رواية

الطاهر بن جلون

ترجمة محمد الشركي

دار توبقال للنشر . المغرب . ١٩٨٧

عبــــده وازن

■ لا يتراءى عالم «زهرة»، بطلة رواية الكاتب المغربي الطاهر بن جلّون «ليلة القدر» إلاّ كبقعة مندثرة من ماض يندثر بدوره، أو كجزء قاتم من زمن يراوح بين عتمة وضوء، بين حضور وغياب. أقول «زهرة» وأقصد «المدعوّة» أو بالأحرى «أحمد»، فالأسماء لا تتشابه، لكن لا ينفي واحدها الآخر: إنها مجرّد أسماء لشخص وحيد وهميّ، لظلّ محموم، لصورة مرتجفة الملامح أو لوجه غاب عن نفسه، لجسد سقط في غيبة الحواس. فرحلة البطلة الوهميّة هي رحلة البحث عن الشكل الغائب للإسم، رحلة الغياب في الإسم الغائب. لقد أدركت «المدعوّة» سهواً أنها إذا وجدت إسمها تنفصل عن ذاتها. لذلك ظلّت مجرّد صورة ناقصة لكائن يتخبّط في عتمة الغياب.

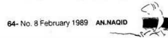
لا تخفي «زهرة» الراوية أنها تتكلّم «من زمن بعيد» وقد أصبحت في مقلب آخر من حياتها، لا يقلّ غموضاً عن واقعها الأوّل، بل هي تؤكد أن حياتها «ليست حكاية» ولو أن الحكاية «تشبه الحقيقة» أحياناً. ولعلّ فعل التشبيه الـذي يوازي بين الحكـاية والحقيقـة، بين الحكاية والحياة على المستوى المجازي، يجسّد الالتباس الذي يكتنف حكاية «زهرة» وحياتها، أي حقيقتهـا المرويّة وما ينجم عنها من أوهام يلتبس واقع زهرة، لا على مستوى الشخصية الغامضة الملامح وحده، بل أيضاً على مستوى السرد الذي يندمج في لعبة الوهم، ويصبح بدوره وهماً على وهم، وهماً على حقيقة مكسورة بوهمها. يسترجع القارىء السؤال الذي من المفترض أن يطرحه الكاتب على نفسه: ما الذي يفصل الوهم عن الحقيقة في واقع السرد وواقع الكتابة؟

غير أن «زهرة» لا تني تشكّ بنفسها، وخصوصاً حين تسترجع ماضيها الملتبس، فتتبدّى ذكرياتها كأنها «ذكريات المستقبل» التي تقرأها الآن في حالة العياء الزمنيّ، بل التي تكتبها الآن كأن عمرها «ألف عام» كما يقول بودلير. «فزهرة» لم تدرك واقعها إلاّ بعدما أصبح ماضياً، تستعيد الماضي القاتم كي تضع حدّاً لاستمراره، لالتباسه المستمرّ في المستقبل الغائب. «كل شيء بسيط، تقول «زهرة» شرط ألاّ نحاول تغيير مجرى النهر». وحين تكتشف تجاعيدها تدرك أن التجاعيد تجسّد «تناغم الزمان». ليست غائبة عن مستقبلها، بل عن حاضرها وعن ماضيها أيضاً الذي «يشبه» الحقيقة. وكي تقتل التباس الماضي لا بدّ من فضحه، أي لا بدّ من سرده. هكذا تحاول «زهرة» أن تفضح حقيقتها، لا أن تسردها فقط. وأعتقد أن سرّ رواية «ليلة القدر» يكمن في قدرة الرواية على خلق عالم غريب، غامض، متراوح الظلال، مرتجف، يمزج الوهم بالحقيقة إلى حدّ الاستحالة، بل يوازي بين الواقع والحلم حتى يصبح الواقع صورة محلومة عن الواقع، والحلم صورة واقعية عن الحلم نفسه. ولعلّ خيطاً ضئيلاً يفصل بين الشيء وظلّه، بين الواقع وحلمه أو بين الحلم وواقعه، في عالم الطاهر بن جلّون. فإذا الوهمي يطمح أن يصبح واقعياً والواقعيّ أن يصبح وهمياً كما يعبّر بروتون. وإذا القارىء يشك على طريقة بورخيس أنْ «ليس هناك ما هو واقعي». هل هو عالم إكزوتيكي عالم بن جلّون؟ قد يقترب كثيراً من جوّ «ألف ليلة وليلة» بألوانه الغريبة وصوره وظلاله ورغبات ناسه وهواجسهم، كما من قصص الساحرات والمناخات الغريبة. لكنّه عالم مشرع على المخيّلة الشرقية المنبثقة من اللاوعي الشرقيّ الـدفين والمتفتحة على ألق المكـان وغرابة الزمن والمغتسلة بشميم الجسد الشرقي وجروحه وثناياه. فالكاتب المغربيّ لا يروي الذاكرة إلاّ عبر الجسد وإيحاءاته الغامضة، كما لا يصف المكان إلاّ عبر ظلاله الزمنية واندثاراته. فالجسد هو الجزء الآخر للذاكرة وجرحها الذي لا يندمل، كما أنّ الزمان هو الوجه الآخر للمكان، يلتصقان وينحوان نحواً مغايراً.

◆

الجسد هو الجزء الآخر للذاكرة وجرحها الذي لا يندمل

هي «زهرة» أو «أحمد» بالأحرى، تستعيدهما الراوية (زهرة أيضاً) كي تميّز الآن الوجه الأنثويّ عن الوجه الذكريّ، كي تفصل الصفة عن الصفة التي تناقضها وتكمّلها في وقت واحد. ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان كانت حقاً «ليلة القدر» حين اختار الوالد المجنون أن يعتق ابنته من القناع الذي أخفاها وراءه طوال عشرين عاماً، في زيّ فتى يدعى «أحمد» قهراً لأهل الحيّ والأقارب. لم يحتمل الوالد أن يظل محروماً نعمة الفتيان وأن يقع ضحية سخرية الآخرين، أخذه العماء حين ولدت فتاته الثامنة ولم يرَ على جسدها الصفات الأنثوية، بل رآها ذكراً وأوهم نفسه أنها ذكر بحقّ، سوف يكون اسمه أحمد. وكان اسمها أحمد ونشأت في كنف الوالد على أنها فتى المنزل، تتوارى خلف ثياب الذكر وفي هيئته. غير أنّ الوالد أفاق «ليلة القدر» تلك وقد بلغت «أحمد» عامها العشرين وأراد أن يحررها من الوهم الذي رافقها طوال تلك السنوات، فالليلة المقدّسة «خير من ألف شهر». وكان هو قد استبدّ به المرض. وخلال نزعه الأخير باح لها بحنانه وجنونه وأخطأ مراراً في مناداتها «يا ابني يا ابنتي» وكانت قد اعتادت لقب «أحمد». كانت أمها باهتة دائماً وذابلة، «عديمة الوجود» في نظرها. كان والـدها كلّ شيء، الأب والرفيق والصديق اليوميّ المتواطىء في الكذب الذي يرادف حياة بكاملها. على سرير مرضه يقول لها أيضاً «كم كرهت أمك» و«كنت اعتبرك يتيم الأم». وكانت «أحمد» بدورها قد قتلت أمّها مجازيّاً كي تتسنى لها متعة مواجهة الأب وإن في ثياب الذّكر. ولا تخفي «زهرة» شعورها حيال المرأة تلك: «لم أكن أراها وكنت أنسى أنها أمّي». حين أعتقها والدها أوصاها أن تعيش قدر ما تستطيع. آنذاك اصطبغت أيام «أحمد» بألوان جديدة. ولعلّ اللون الذي سيدفع خيالها هو اللون الأحمر الذي سوف تلمسه وتشمّه وتخاف أو ترتعش. وها هي في صلاة الجناز تتجرّأ أن تسأل نفسها، مذ أعتقها والدها المتوفّى، عن الرغبة الحيوانية التي تخالج الرجال الذين يصلّون وراءها لو علموا أنّ امرأة تجثو أمامهم. وها هي أيضاً في أوّل أحلامها التي سوف تندلع لاحقاً، تواجه طفلاً يقول لها: «عليك البدء بنسيان المكان الذي أتيت منه». تترك «زهرة» (كما سمّاها



سام من الماضي

أبوها ليلة القدْر) المنزل وتخرج إلى حياةٍ جديدة لا تعرف شكلها ولا حجمها، وحين تتنفّس هواء الحرّية تدرك أنها ما عادت قادرة أن تميّز «الواقعي من الخيالي». ولعلّ الحالة الأولى للحرية لن تتجسّد إلّا حين تلمس نهديها كما لو أنها تلمسهما للمرة الأولى: «كانا يبينان ببطء. فتحت قميصي كي أمنحهما هواء الصباح. كان هواء عليل يداعبهما. اقشعرّ جلدي وانتصبت الحلمتان. كان الهواء يعبر جسدي من الأعلى الى الأسفل. راح قميصي يمتلىء. حللت شعري. لم يكن كثير الطول، لكن الهواء أخذه». وفي الطبيعة الهادئة شعرت زهرة برغبة مجنونة، تعرّت كما لو أنّها تتعرّى للمرّة الأولى أيضاً، راح الهواء يداعبها وهي تقشعرّ في لمساته. حين خلعت ثيابها خلعت ماضياً رزحت طويلاً تحت ثقله. حضر جسدها فجأة إثر غياب طويل. غابت عنه أم غاب عنها! وَهْمٌ واحد ساكنها طويلاً، ألغى ذاكرتها وحواسها. غير أنّ تحسسها الجنسي لنفسها لن يلامس ذروته إلّا حين ترتمي في الماء: «كان جسدي في حاجة للماء». وحين طلعتْ من الماء طلعت إلى حياة جديدة كأنها فينوس تخرج من صدفتها مغسولة بصفاء اليوم الأول، وكأن الماء إكسير العمادة والخروج من ظلمة الجسد إلى شمسه وظلّه. لكنّها حين تفتح عينيها لن تبصر مستقبلاً تثق منه ولن تنسى ماضيها الموحل. فالماء لم يغسل الآثار الداخلية للجروح التي لم تندمل، ولن تندمل. ففي مخيّلتها، كما في جسدها، يندمج الماضي والمستقبل الذي ليس سوى الحاضر نفسه. فهي تعيش غدها يوماً يوماً، تتلمّسه حيناً بعد حين. ولن تفاجىء نفسها حين تكتشف أنها باتت تحسّ بنوع من الكراهية حيال ماضيها. وعندما هبط الليل، جلست القرفصاء تحت شجرة وراحت تبكي «في صمت، بلا ندم ولا أسى». إنه بكاء من يفارق مكاناً ما، أو زماناً ما، ليدخل في مكان آخر وزمان آخر. لكن «زهرة» لن تستكين إلّا حين تدفن ماضيها حقاً. تتسلل خفية إلى المنزل تجمع أشياءها وتذهب نحو مثوى والدها، تنبش ترابه وتدفن القميص الرجالية، السروال، الجوارب، الأحذية وأشياء وأشياء، «كنت أتخلّص من حياة بكاملها» تقول. هكذا دفنت صورة «المسخ» التي كانت تراودها، إذ تعتقد نفسها حالة ملتبسة بين الأنوثة والذكورة.

لكنّ «زهرة» سرعان ما تدرك أسرار جسدها الغائب. ففي الغابة يطاردها رجل عذب الصوت، يردد: «الحمد لله الذي جعل المتعة العارمة للرجل تكمن في الداخل الدافىء للمرأة». وحين يفاجئها تستسلم له وتجد نفسها حرّة تحت «ذلك الجسد المحموم». فالشعور الذي خالجها كان غريباً وأحسّت أن سائلاً ما ينساب منها، وحين لمسته كان دماً. والدم الأحمر كان اللون الأول الذي اصطبغت به حياتها الجديدة. عبر هذا اللون شعرت بولادة أخرى، ولادة الدم الممزوج بالرغبة الغريبة. وأجمل وجوه اللقاء الأول أنها لم تعرف الرجل الذي «عرفته»، فكان الرجل الأول في حياتها «عديم الوجه». منذ ذلك الحين باتت تشعر أن الناس الذين سوف تلتقيهم إنما يأتون جميعاً من الوراء. فهي تعيش عكس زمانها. بل إن الصدفة تقودها إلى حمّام البلدة التي تاهت فيها. وفي الحمّام تتعرّف إلى «الجلّاسة» البدينة (L'assise) التي سوف تغيّر مجرى حياتها.

عالم غريب يصادفها حين تتعرّف إلى الجلّاسة. تقودها الأخيرة إلى منزلها الفقير في أحد الأحياء القديمة المتهدّمة. في المنزل تبدأ «زهرة» حياة أخرى، حياة داخلية. تخلع اسمها القديم وتصبح «المدعوّة». فالجلاسة تعيش مع شقيقها الأعمى. وعليهما تحلّ زهرة «كالملاك» كما سيبوح لها الأعمى لاحقاً. عالم داخليّ غريب. فالمكان في ذاته يثير الخوف: مدينة قديمة ضربها الزلزال وأهال الرمل والحجارة على الجثث الكثيرة التي تراكمت، ومنزل رطب تفوح منه رائحة القدم والعزلة، وغرفة وصورة شيخ على الجدار. في هذا المنزل تتعرّف «زهرة» إلى الواقع من وجهة أخرى. تميل إلى حالة الكسل والعزلة. عملها يتوقف على مساعدة الجلاسة في شؤون المنزل ورعاية الأخ الضرير. غير أن الثلاثة سوف يخلقون مناخاً جحيمياً داخل المنزل. يكتشف الواحد الآخر، في عزلته وهواجسه وصمته وغربته. وإذا خيط واحد يجمعهم، يجعلهم في حالة انقطاع مع العالم الخارجيّ، على رغم العلاقة اليومية به. في المنزل تكتشف «المدعوّة» الوجه الآخر «للجلاسة» البدينة السمراء، التي ربما أيضاً لا اسم آخر لها. امرأة تعيش على هامش المجتمع، لا عمر لها ولا مستقبل. تكره الآخرين وتكره نفسها. وجهها مدمّر بالحقد على الحياة. الكراهية وحدها تحميها من غيلة الآخرين. ذميمة منذ طفولتها. تقول لـ «المدعوة»: «كانوا ينادونني وليدة الجفاف». وكانت تدرك «أنها ولدت من خسارة» وتعترف بأن الكراهية «لا تلائمني تماماً. كي يكره المرء، لا بدّ أن يحب، ولو قليلاً، وأنا لا أحبّ أحداً، بدءاً بنفسي». شخصية طريفة جداً، على قدْر من التناقض، تقبل على الحياة وتكرهها. وحيدة حتى أقصى حالات الوحدة، بجسدها وأحاسيسها: «كان ثمة طعم مرّ في فمي. كانت كل مرارة العالم تتجمع في لعابي». امرأة مدمّرة روحاً وجسداً، تحيا في مكانٍ مدمّر وزمان مدمّر. «إننا إناس الليل: فالقنصل يحمل الليل في عينيه إلى الأبد». والقنصل هو شقيقها الأعمى. هكذا سمّته وكانت تريده وزيراً أو سفيراً، لكنه لم يكن سوى «قنصل في مدينة خيالية في بلد وهميّ». نعرف أنّه أصيب بالحصبة وفقد بصره إبن أربع. وكانت الجلّاسة تزعم أحياناً أن القنصل هو ابنها، في ما تزعم من حكايات هي مجرّد أوهام. فالجلّاسة امرأة وهمية من لحم ودم، هي كائن يعيش وهماً، أي هي امرأة قادرة على افتعال أي شيء دون وعي، قادرة أن تخرّب دون أن تدرك ما تفعل. فهي محاصرة بالخراب وتعيشه بجسدها. كان جسدها كئيباً وكانت أكثر ما تكتشف كآبته ووحدته حين يقترب منها شقيقها الأعمى كي يقضي حاجته الداخلية أو شبقه المستعر. وتعترف الجلّاسة مرّة: «ثمة بيننا أمور كثيرة لم تكن مما ينبغي وجوده بين أخ وأخت». غير أن العلاقة استمرت: كانت هي عين شهوته وأصبحت تلك العين، عين الإثم.

ثلاثة في بيت يخلقون جواً جحيمياً ويجمعهم خيط واحد

أما القنصل فطفل دائم، شرس أحياناً وعدواني، شهوانيّ يرغب دوماً باللقاءات المستعرة، يزور ماخور البلدة، تبدأ استيهاماته من الروائح. مثقف ومرهف، كان في النهار يدرّس أطفال القرية القرآن وفي أوقات أخرى ينصرف إلى الآلة الكاتبة يدوّن مذكراته ربّما أو تأملاته. شخصية متناقضة. كان منذ صغره «يبقى طويلاً وحيداً في بيت الماء». وكان دائماً

شخصيات الرواية الثلاث عرفت معنى العزلة الصوفية لكنها أغرقت في فعل الاثم

يتذكّر أمه ويجلس في حضن أخته يأخذ بثدييها. عالمه داخلي، مذعور من كل ما هو قاطع، مأخوذ بمسألة ما وراء الموت، متحرّر رافض للتقاليد، معقّد كثير العقد النفسية، «غرفتي سرّي» كان يردد دوماً. يملك ما يقارب عشرين ساعة «تدور كلّها ولكن كل واحدة تشير إلى وقت مختلف»، فهو غائب عن الوقت، أيّامه متشابهة ولياليه. مرهف ودقيق الملاحظة، تقول عنه «زهرة» إن عينيه في «أنامله». ولعلّ حضورها أرجع إليه الرغبة في الابتسام والكتابة. بل سرعان ما وقع في حبّها ومعه اكتشفت «زهرة» المتعة الحقيقية، وكانت له ضوء عينيه الذي يبعد عنه العتمات.

ينجح الطاهر بن جلون تماماً في رسم الحالات الداخلية للأعمى وانفعالاته ومواقفه وتوتراته. علاقته بجسد «زهرة» تراوح بين حضور وغياب. فالجسد جزء من المجهول المرميّ أمامه دائماً، يكتشفه لكن بنقصان. إنه أشبه بالمتلصص الأبدي، والمرأة في عينيه امرأة تتعرى باستمرار وليست امرأة عارية. لذلك هو يشعر بنوع من الانزعاج يرافق حالة اللذّة، هذه الحالة يسمّيها فرويد «الغربة الكئيبة» التي تظل الرغبة خلالها مرتبطة بالأحاسيس الغامضة المثارة دوماً. هي الحالة الصافية للعماء، الحالة الغريزية التي تجعل «كلّ إنسان يركن الى نفسه، غير قادر على معرفة مَن يرغب، كما لو كان أعمى، عاجزاً عن اكتشاف رغبته، كما لو كان على الآخرين دائماً أن يحددوا مكان ما هو مرغوب» كما يقول رولان بارت. هكذا كان القنصل يستعين بنظر شقيقته حين يدخل الماخور، تصف له المرأة تلو الأخرى، وكان يتلذّذ بصمت، متخيلا هو بنفسه ما يلمسه بيديه.

عالم من الحالات والصور والروائح والألوان عالم «ليلة القدر»، عالم من الأوهام والهواجس والرؤى، عالم داخلي وخارجي، حقيقي ومتوهم، غريب وأليف، سماويّ وجحيميّ. فالشخصيات الثلاث تعيش حالة وسطى بين النعمة واللعنة. هي شخصيات عرفت معنى العزلة الصوفية. لكنها أغرقت في فعل الاثم. جدّفت ضد ماضيها الشخصي وكسرت واقعها بالفحشاء واللامبالاة. تقول «زهرة»: «انني في قطيعة مع العالم» أو: «أنا ضلالٌ لا يأسره دين»، وتعلن في الوقت نفسه أنها تتعلم «ألا تمتلك شيئاً».

يمزج بن جلّون الموقف الصوفي بالموقف الجسدي عبر نسيج خيالي يعكس جحيم الداخل. بل هو يحرر الجسد من أسره التاريخي والديني ويكسر حصاره «الأثمي» بالاحساس العميق بالموت. فمعرفة الجسد تتوضّح أكثر فأكثر عبر اقتراب الجسد من الموت، كما يعبر جورج باتاي. وكلّما أدرك الجسد انحناءه نحو الوحدة والانحلال حاول ان يقترب من حالات الاشباع. فالجسد غاية في مواجهة الانسان لحالات النهاية التي لا تضع حداً لاستمرارها، وليس فقط مجرد وسيلة. هكذا كان القنصل مدفوعاً الى تلمّس جسده وحيداً او عبر يدي شقيقته أو عبر جسد «زهرة» لأنه كان يحيا عمره من نهايته. ولأن الثلاثة ما كانوا يملكون سوى عالمهم المجنون والجحيمي، انحرفوا بسهولة ودون ندم، لأنهم انقياء بالغريزة. «القنصل» مدمن أحلام و «زهرة» صاحبة عين داخلية تعيش حالات رؤيوية مشرقة. والجلّاسة امرأة على هامش ضئيل من الحياة، لا تشعر بوجودها الذاتي. لذلك سوف يشرق نور في الختام، «نور ساطع يكاد لا يطاق»، وسوف «ترى» «زهرة» ان الجلّاسة نهضت من موتها وأنّ القنصل أصبح وليّاً في دار تعجّ بالمصلين يتباركون به ويقبّلون يده. والختام يترك التأويل مفتوحاً. فالرؤية حقيقية وغامضة الى حدّ الالتباس. فماذا يعني ان تخرج «زهرة» من السجن وتتجه نحو البحر ثمّ يشرق عليها ذلك النور الساطع؟

في السجن تكتشف «زهرة» طعماً آخر للحياة. تدرك أن الحياة نفسها هي السجن الحقيقي. كانت مهدّدة باللامبالاة بل «بما يسمّى صحراء الانفعالات» ومحاصرة بالانقاض والضباب والخوف حين أطلقت النار على عمّها. خافت ربّما ان يفضح عمها ماضيها الكاذب وحياتها التي تشبه «لحظة سهو». أطلقت النار وقد حاصرتها الصور والأفكار، ولم تقتل مجاناً. قالت في نفسها «عندما يطلقون النار على أحدٍ ما، فانهم لا يفكرون في شيء عادة». هي فكرت، عكس «غريب» ألبير كامو. وحين دخلت السجن حاولت ان تهرب من الضوء، طلبت العتمة وحصلت عليها. عصبت عينيها وراحت تنتظر. عاشت حالة من العماء تماثل حالة القنصل. وعندما شعرت بشيء من اللامبالاة حيال الحبّ الأول والوحيد خلعت العصابة واكتشفت حياة السجن. ووراء القضبان زارتها شقيقاتها وانتقمن منها لماضيهنّ والواقع، فأخضعنها لفعل الختان العشريّ الذي حرمها لذة الجسد. أحداث غريبة، قد تبدو خيالية وواقعية معاً. أفعال تمزج الوهم والحقيقة مزجاً دقيقاً وداخلياً. وعبر التحول الأخير يصبح جسد «زهرة» جريحاً. «التغت الأشياء في داخلي» تقول، «وصارت مشاعري بيضاء»، لكنه البياض «المفضي الى العدم والموت».

لم يكن غريباً ان تعرف «زهرة» هذه التحولات عبر جسدها. فالجسد واحتها الوحيدة الممكنة. عبرت زهرة مراحل من التحول العميق: من اسم الى اسم، من حالة الذكر الى حالة الأنثى، من حالة الاغتسال بالماء الى حالة الولادة بدم العذرية، من حالة المنزل الجحيمي الى حالة السجن، ومن حالة السجن الغريبة الى حالة العزلة الأبدية. خرجت وحيدة وظلت وحيدة. وحين شارفت خريف العمر، لامست تجاعيد وجهها وراحت تنتقم من ماضيها لواقعها، ومن واقعها لمستقبلها الغائب. راحت تكتب، راحت «تنسج وحدتها» كما يعبّر موريس بلانشو. وعبر هذا النسج خلقت عالماً مترجحاً بين الواقع والوهم، بين النقاء والأثم، بين النعمة الصوفية واللعنة الجحيمية. كانت حياتها «أكثر من خطيئة، كانت منفى».

رواية «ليلة القدر» أبعد من أن تحصر داخل حدود معينة أو تصنيفات جاهزة. هي رواية الحياة في ما تحمل الحياة من تناقضات أليفة وغريبة، وهي رواية الغياب في ما يحمل الغياب من شفافية وصفاء. عالم راسخ الجذور وبلا جذور في وقت واحد. عالم ترابي وسماوي. طفولي لكن على طريقة جورج باتاي الطفولية «الفاجرة». وكما يقول باتاي نفسه «لا تُمنح اللغة في معزل عن لعبة الممنوع والانتهاك»، يمعن بن جلّون في لعبة الانتهاك وكسر الممنوع حتى الهذيان. فـ «زهرة» نفسها تدرك أنّ ما يحصل أشبه باللعبة الآثمة، سواء أكان وهماً أم حقيقة. وفي حين تُغرب الراوية في سرد اللعبة ينجح بن جلّون في هندسة خيوطها وعناصرها. فالبناء عنكبوتي لأن السرد نسج الراوية التي يتوارى الكاتب داخلها. بناء تتجمع عناصره حول نفسها دون أن تترك منفذاً سوى الموت أو الغياب. ذكريات تتراصف داخل أوهام تتراصف داخل رؤى وكوابيس، وإذا الحياة نسيج عنكبوتي والسيرة فضاء محاصر بالخيوط الوهمية التي سرعان ما تنقطع. غير ان بن جلّون على رغم تواطئه في كتابة سيرة «غير لائقة» (وهي الأجمل والأكثر حناناً وفضيحة كما يعبر بلانشو) فانه يمارس حريته الشعرية في خلق لغة غنائية عالية تلتمع بسرابات المكان الذي تطلع منه وبفراغات الشجو الوجداني العذب الذي لا تحدّ من اندلاعه التباسات التخييل. يجسد بن جلّون ما يبدو غرائبياً بلغة أقرب ما تكون الى العذوبة والصفاء الشعريين. صور ومجازات وتشابيه تراوح بين الحس والخيال والوجد الصوفيّ، كأننا حيال نشيد متقطع يعيد تركيب العالم بالغناء والوصف الصوري المتدفق كالنهر. وعلى رغم انغلاق البنية العامة للرواية (لأنها رواية ذكريات) وغموض حالاتها وداخلية مناخاتها، فهي رواية مفتوحة على فضاء من الشعر، من الحرّية المطلقة، التي ترجع الى اللغة عذريتها المفقودة. يكتب بن جلّون «ليلة القدر» كي ينتقم من الماضي في استمراريته ومن الواقع المغلق، لكنّه كمن ينتقم بهاجس غنائي واسع، يرجع الى الماضي براءته غير الفطريّة والى اللغة ماضيها الحميم الذي فقدته عبر حداثتها المنتهكة □

فازت رواية «ليلة القدر» للطاهر بن جلون بجائزة غونكور الفرنسية، وهي أكبر جائزة أدبية تمنح في فرنسا. بن جلون من مواليد فاس في المغرب، عام ١٩٤٤، يقيم بين باريس والمغرب. روائي، شاعر، ناقد ودكتور في علم النفس. من كتبه: «حرزددة» (رواية ١٩٧٣)، «شجرات اللوز ماتت من جروحها» (شعر ١٩٧٦)، «أقصى حالات العزلة» (دراسة ١٩٧٦)، «موها المجنون موها العاقل» (رواية ١٩٧٨) «صلاة الغائب» (رواية ١٩٨١)، «طفل الرمل» (رواية ١٩٨٥)... يكتب بالفرنسية. أما عنوان روايته الأخيرة بالفرنسية فهو: «LA NUIT SACREE» وقد صدرت في منشورات LE SEVIL، باريس.



مجلة جديدة

«٤٨» العنقاء الطالعة من رماد الحريق الكبير

صبري حافظ

■ بفرح أتصفح تلك المجلة الجديدة التي تحمل هذا العنوان الدال (٤٨ : مجلة اتحاد الكتاب العرب) ليس فقط لأنني أفرح بصدور المجلات الأدبية الجادة واستبشر بها خيراً، ولكن لأن ميلاد هذه المجلة التي طلعت كالبدر علينا، لا من ثنيات الوداع، وإنما من قلب الحريق القومي الكبير، هو تأكيد للهوية العربية لهذا الجزء الأثير والأسير من الوطن العربي: فلسطين المحتلة. إنما إعلان عن كينونة الفلسطيني الأدبية لا يقل قوة وفصاحة عن إعلان الانتفاضة عن كينونته السياسية والقومية. لأنه إذا كان للفلسطيني هوية سياسية وقومية فلا بد أن يكون له أدب يعبر عن تلك الهوية. وقد استطاع الأدب الفلسطيني في شتى فنون التعبير ان يفرض نفسه بحق على الساحة العربية وأن يكون رافدا هاما من روافد إثراء الأدب العربي. وها قد آن الأوان لأن يكون لهؤلاء الأدباء اتحادهم الذي يضعهم على خارطة الاتحادات الأدبية العربية، وان يصدر هذا الاتحاد مجلته الفصلية التي جاءنا عددها الأول هذا الشهر، والتي يرأس تحريرها الشاعر الفلسطيني الكبير سميح القاسم، ويضم مجلس تحريرها نخبة متميزة من الكتاب الفلسطينيين في الأرض المحتلة على رأسهم محررها المسؤول القاص والشاعر الفلسطيني المخضرم محمد علي طه.

و(٤٨) مجلة متميزة بحق منذ عددها الأول لأن الهم الذي تطرحه هم متميز في الساحة الثقافية العربية: هم التشبث بالأرض، وباللغة القومية، وبالتاريخ، وبالتراث، وبالكينونة العربية التي دفع الفلسطيني وما زال يدفع ثمنا باهظاً للتشبث بها. وقد عبرت المجلة عن هذا التشبث، لا من خلال نصوصها الابداعية في الشعر والقصة فحسب، وإنما من خلال الدراسات النقدية كذلك. والتي عمدت الى طرحه في مجموعة من الآفاق المتراكبة والمتداخلة والتي يكمل بعضها البعض. أولها الأفق التاريخي الذي يطمح الى تأكيد تجذر كل من الأدب والشخصية الفلسطينية في ترابها الوطني، سواء عن طريق دراسة الجانب الإنساني في حياة أحد الأدباء الرواد كرافد إحياء التراث الفلسطيني الذي يريد الصهاينة طمسه، مثلهم في ذلك كمثل الذين يريدون ان يطفئوا نور الله بأفواههم، وكمصدر لابقاء هذا التراث حياً من خلال النماذج التي ناضلت بالكلمة من أجل وطنها كما في بحث حنا فارس مخول عن «خليل السكاكيني»، أو عن طريق النشاط السياسي والتنقيب في طوايا الذاكرة التاريخية، كما في بحث عمر محاميد عن «الجمعية الروسية الفلسطينية ونشأتها في فلسطين بين ١٨٨٢ - ١٩١٧».

وثانيها الأفق المعاصر الذي يجسد تغلغل التراب الوطني في قلب الفلسطيني وكأنه يولد وفي أغواره فلسطينيته التي تستعصي على التبديل وذلك من خلال بحث سعاد نصر عن «كيف ينظر الأطفال الفلسطينيون الى قريتهم»، او الذي يبحث في انتاجهم الأدبي المعاصر كما في دراسة نعيم عرايدة لديوان سميح القاسم الجديد «شخص غير مرغوب فيه».

وثالثها الأفق السياسي الذي يحاول إدراك مدى استيعاب الواقع الدولي لحقيقة الطرح الشائه للقضية الفلسطينية وقد فرض المحتل الصهيوني عليها هوية مزورة لا تستطيع الصمود الاقتصادي والسياسي بغير دعم المنظومة الاقتصادية والسياسية الرأسمالية الدائم لها، وذلك كما في بحث الدكتور أحمد سعد «موقع إسرائيل في المنظومة الاقتصادية الرأسمالية العالمية»، أو يحاول استشراف أبعاد الاشكالية الثقافية التي يعاني منها كثير من الكتاب الفلسطينيين، وهي «إشكالية التعامل مع الكتاب العبريين» والتي طرحها نزيه خير، مدير تحرير «٤٨»، كقضية ثقافية وسياسية هامة. وهي قضية يبدو أنها ترجع أصداء بعض ما ورد في مقال خليل السكاكيني «التفاهم» الذي نشره بجريدة فلسطين عام ١٩٤٤ رداً على بن جوريون. ورابعها الأفق القومي الذي تمد فيها المجلة أواصر العلاقة وجسور التواصل بينها وبين انجازات الثقافة العربية المعاصرة، وتدلي بدلوها في مختلف ما تقدمه من أعمال على مد الساحة القومية. وكأنها تدرك ان الثقافة العربية كالجسد الواحد اذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى، وإذا ازدهر منه عضو أنعش هذا الازدهار بقية الأعضاء وأثراها، وذلك من خلال دراسة محمود غنايم الجيدة «عمر من الزمن» التي يقدم فيها قراءته الحاذقة الكاشفة عن تراكب طبقات المعنى في قصة سعيد الكفراوي «كل تلك الفصول»، ودراسة نبيه القاسم «يوسف القعيد والزمن الضائع» التي يتناول فيها أحدث روايتين له وهما (بلد المحبوب) و(القلوب البيضاء). وخامسها الأفق العالمي الذي تؤكد عبره المجلة أنها برغم انشغالها بالهم الوطني والهم القومي الذي يشغل غيرها عن كل ما عداه، لا تنغلق عما يدور في العالم، ولكنها تطمح الى ان تتفاعل معه وذلك من خلال مقال ناجي ظاهر ذي العنوان الشيق «أنا وتوماس وولف».

أما الأفق السادس والأخير فهو الأفق التاريخي الذي يطل علينا من خلال الجانب الوثائقي الذي يتجلى فيه إحساس المجلة المضمر بأنها تساهم في صنع تاريخ جديد، أو تسجل مولده. فقد ضمت المجلة مجموعة الوثائق الخاصة بالحدث التاريخي الهام الذي انبثقت عنه: وهو تشكيل اتحاد للكتاب العرب في فلسطين المحتلة. والى جانب هذه الآفاق الستة التي ◁

توزعت عليها الأبحاث والدراسات والوثائق التي ضمها العدد، هناك المحور الإبداعي الهام الذي يحظى الشعر بنصيب الأسد فيه لأنه ضم تسع عشرة قصيدة لسبعة عشر شاعراً فلسطينياً من أبناء الأرض المحتلة هم نزيه خير، وفاروق مواسي، وشكيب جهشان، وطه محمد علي، وحسين مهنا، وسليم مخولي، وحنا إبراهيم، وزياد شاهين، وحسين فاعور، وسامي إدريس، وفرحات فرحات، ووهيب وهبة، ومفيد قويفس، وياسين حسن طمرة، ومينا سعد عربان، ورقية زيدان، وعايدة نصر الله. أما القصة القصيرة فقد ضم العدد ستا منها لأربعة قصاصين هم مصطفى مرار، وسعود الأسدي، وزكي درويش، وسهيل كيوان. وإذا كان هذا الاستعراض السريع لمحتوى المجلة يشير الى مدى اتساع أفق الرؤية فيها والى تنوع مرتكزات البحث وتباين منطلقاته ومطامحه، فإن اتساع الأفق لا يكفي وحده لخلق مجلة جيدة، ولكن لا بد ان يصاحب ذلك قدر كبير من جدية التناول وعمق التوجه. ولذلك فإننا نود ان نتريث قليلاً عند بعض جوانب هذه المساحة المتسعة لنقدم بعض ما فيها من عمق، أو لنكشف عن بعض ما تنطوي عليه من دلالات حتى تكتمل صورتها لدى القارىء وحتى تلتف حولها السواعد الثقافية لتحميها من عوادي العواصف التي لا شك انها سوف تهب عليها برياحها السافية، وأنها سوف تستهدف وجودها ذاته.

والواقع ان من يريد انتقاء المحاور التي يتوقف عندها من بين محاور هذه المجلة لا يستطيع وهو يتعامل معها أن ينجو مما دعاه محمود درويش مرة بظاهرة «الحب القاسي»، لأننا لا نستطيع ان ننحي فرحنا بخروج هذا الوليد الجديد من رماد الحريق الكبير كالعنقاء جانباً، وان نشحذ أسلحتنا النقدية كي نتعامل معها. ولكنني سأحاول بقدر الإمكان أن أبتعد عن مقترب «الحب القاسي»، وأن أؤجل في الوقت نفسه ملاحظاتي النقدية حتى يتصلب عود المجلة وحتى تتراكم أعدادها، لأكشف هنا عن بعض ما تنطوي عليه من إنجاز ثقافي يتمثل في تصوري في محاور ثلاثة هي المحور التاريخي الذي ينقب في طبقات الذاكرة التاريخية أو الجمعية والذي تجسد في بحثي فارس مخول وعمر محاميد، ففي هذا المجال تستطيع المجلة أن تقدم إضافات حقيقية للوعي الثقافي العربي الذي لا يعرف الكثير عن أهم القضايا والأمور التي تتوفر مادتها أو مراجعها في فلسطين المحتلة. وقد ذكرتني الدراستان بمسألة مذبحة كفر قاسم التي لم يعرف عنها العقل العربي شيئاً إلا بعد مرور سنوات طويلة على وقوعها، وبعد خروج المادة الأدبية التي استنقذتها من طوايا النسيان ومن تحت استار التعتيم الإعلامي الصهيوني، عبر القصائد الطالعة من الأرض المحتلة، وعبر كتاب صبري جريس الهام عن وضع فلسطينيي الأسر. وهذا المحور هو ما أرجوله النمو والاتساع في الأعداد القادمة، حتى تصبح المجلة رافداً من روافد إثراء العقل العربي، وسد الفجوات في معرفته بقطاع هام وعزيز من كيانه. والمحور الثاني المكمل لهذا والذي ألح على المجلة في التوسع فيه في أعدادها القادمة كذلك هو المحور المعاصر الذي تستدعي مادته الى الأذهان نفس الأطياف السابقة، وتستدعي معها القول العربي المأثور «ما حك جلدك مثل ظفرك». فما كان باستطاعة أي مجلة أو أي باحث عربي خارج أسوار الوطن المحتل ان يقدم دراسة كتلك التي قدمتها لنا سعاد نصر عن رؤية الأطفال الفلسطينيين لقريتهم.

وهذه الدراسة من المواد التي أود أن أتوقف عندها قليلا، ليس فقط لأنها تشير الى وعي المجلة بأهمية شتى أشكال التعبير الفني بما في ذلك الرسم، ولكن أيضاً لأن النماذج العديدة التي قدمتها لرسوم عدد من الأطفال الفلسطينيين من قريتي عنيزة بقضاء جنين، ودير حنا بالجليل، نماذج كاشفة عن مدى تغلغل الانسان الفلسطيني في تراب وطنه، وعن مدى التفاعل العميق بين الفضاء الجغرافي والفضاءين الاجتماعي والنفسي له. وليس فقط لأن نتائج البحث تشير الى أن اهتمام الطفل الفلسطيني (وقد تركزت الدراسة على أطفال تتراوح أعمارهم بين ٨ - ١٥ سنة) ببيته الخاص لا يقل عن اهتمامه بقريته بل ان هذا الاهتمام يوشك ان يتوزع بالتساوي بين العنصرين العام والخاص. ولكن أيضاً لأن أهم ما قدمته هذه الدراسة هو المادة الخام التي يستطيع أي باحث ان يقدم قراءته لها. ولأن البحث لم يول تلك القراءة الأهمية التي تستحقها، ومن هنا فإنني أغامر لأقدم في هذه العجالة القصيرة قراءتي الخاصة لتلك الرسوم التي تنطوي براءتها وبساطتها الآسرتين على قدر كبير من الصلابة والعمق. فهذه البساطة البادية بل الفقر المتجسد في اللوحات لا ينفصل عن شظف العيش الذي يواجه الفلسطيني منذ نعومة أظافره. وتلك الخشونة الحادة التي نوشك ان نلمسها فوق سطح الورق بنت المعاناة التي يواجهها الطفل الفلسطيني منذ مولده. وتلك الصلابة المتجسدة في الخطوط الحادة وكأن اللوحات كلها مرسومة بازميل نحات محترف لا قلم طفل صغير بنت هذا التشبث القوي بالبيت وبالأرض. فرسوم أطفال القريتين لا تعرف فيما يبدو لي ترف الألوان ولا بهارجها المفرحة، ولكنها مرسومة كلها بالقلم الرصاص الذي تحول في أيدي الأطفال الى أداة حادة يطعنون بها الورق حتى لأوشك ان أرى - رغم الطباعة - سطح الورق ممزقاً ودامياً في بعض المواضع.

وإذا ما حاولنا تأمل تعامل هؤلاء الأطفال مع الفضاء الريفي، ومع طوبوغرافيا المكان، سنجد ان هناك مجموعة من المرتكزات الأساسية التي تطرحها رؤية الأطفال للعالم. فاللوحات توشك - كما تقول لنا سعاد نصر في مقدمتها القصيرة - ان تكون موزعة بالتساوي بين المشهد العام للقرية، وبين اللقطة القريبة أو المكبرة لعنصر واحد من عناصرها، وهذا العنصر بلا منازع - كما يبدو لي من اللوحات المنشورة بالمجلة - هو «المسجد». فإذا ما تأملنا لوحات المشهد العام سنجد ان الشارع يحتل في تلك اللوحات مكانة أساسية أو مركزية توشك ان تكون هي المكانة الأولى في سلم الأولويات الطوبوغرافية، صحيح ان بعض اللوحات تهتم بالطبيعة التلية للقرية والتي تبرز معها هضاب القرية وتلالها وأشجارها، إلا ان معظم لوحات المشهد العام تجعل الشارع هو مركزها، ليس فقط لأن الواقع الاجتماعي للقرية الفلسطينية أو العربية عامة واقع مفتوح، ولا لأن فضاءها الرئيسي هو الشارع، ولكن أيضاً لأن الشارع هو الساحة الأساسية التي يمارس فيها الطفل وجوده في واقع فلسطيني مزدحم ومضغوط. أما حينما تنحو اللوحة الى ان تكون لقطة قريبة مكبرة، أي ان تركز اهتمامها على مبنى واحد من مباني القرية، فإن هذا المبنى لا يكون عادة هو البيت، بل المؤسسة التي تمنح الفلسطيني تمايزه عن الذين يحتلون أرضه، أي المسجد أو الكنيسة باعتبارهما مناطق تجمع من ناحية، ولأنهما يحتلان في طوبوغرافية الخيال الطفلي مركزاً متميزاً يجعلها بؤرة اللوحة العامة كذلك. ولا تشاركهما في هذا المكان البؤري في بعض الأحيان الا المدرسة، وهي الأخرى من مؤسسات التمايز القومي، ومن ساحات التجمع التي تشير الى ان الطفل العربي الفلسطيني يدرك منذ مدارج الوعي الأول أن قوة الإنسان الفلسطيني كامنة في تجمعه حول مجموعة من الرموز القومية المؤكدة لخصوصيته.

الى جانب هذين المحورين هناك محور آخر هام هو المحور الوثائقي، تستطيع المجلة عبره ان تكون المصدر الأساسي لمعرفة المثقف العربي على امتداد الساحة القومية بكل ما يدور لفلسطينيي الداخل. وقد ضم هذا المحور مجموعة من الوثائق التي خدمت هدفاً مزدوجاً: الكشف عن القضايا والصراعات الداخلية بين الكتاب الفلسطينيين في الداخل، والإعلان عن تأسيس اتحاد الكتاب العرب في فلسطين المحتلة. هذا الاتحاد الذي ولد في الناصرة مركز ثقل الجماهير الفلسطينية الواقعة في الأسر، جعل مقره المؤقت لغرابة المفارقة في «رقم ١٣ شارع صهيون في حيفا»، وكأني به يخرج لسانه لكل خرافات الشؤم والدمار المرتبطة بهذا الرقم المنحوس، ويتحدى كل

مجلة عربية فلسطينية متميزة بحق منذ عددها الأول

محاولات التهويد المستميتة التي أرادت ان تفرض بالقهر والقسر الوجه الصهيوني البشع على الأرض الفلسطينية التي جعلت شعارها الرئيسي «لا تشريد ولا تهويد عن أراضينا ما منحيد!» وها هو هذا الاتحاد يخرج من قلب «شارع صهيون» نفسه كميلاد العنقاء الجديدة من رماد الحريق الكبير. ويضم هذا الاتحاد مائة كاتب وكاتب يؤكدون في الكلمات القليلة التي تضمنها الملف والتي قدمت لنا صورة لبعض ما جرى وراء الكواليس من أجل انجاز هذا العمل الكبير، على فكرة استمرارية الهوية الفلسطينية من خلال تواصل أدبها، وعلى الوعي بأن هذه الاستمرارية لا تنفي التباين والاختلاف في الرؤى والمواقف والتوجهات. كما ينطوي الاتحاد كذلك على فكرة أخرى هامة وهي ان الوجود الفلسطيني الأدبي في الأسر، هو الجناح الذي يضفي على تغني فلسطيني المنفى بالأرض، وتمسكهم بحقهم فيها صلابته وشرعيته. ومن هنا فإن الاتحاد لا ينسى ان يشير في بيان مؤتمره التأسيسي الختامي الى ضرورة «إقامة علاقات مع اخوتنا في اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين» وهو الاتحاد الذي يمثل فلسطيني المنفى، والذي يكتمل الأن باتحاد فلسطيني الأسر. لأن وحدة الصف الثقافي هي السبيل لوحدة الصف الوطني كله.

وليس هذا هو كل ما تنطوي عليه وثائق الاتحاد من وعي سياسي، ذلك لأن هذا الاتحاد وهو يشير في لائحته التنظيمية الى أنه تنظيم مهني، ويؤكد في بيانه الختامي انه ليس حزباً سياسياً لا ينسى أن يضيف على الفور تأكيداً قاطعاً على «التزام الاتحاد بقضايا الجماهير العربية الفلسطينية» الواقعة في الأسر، وعلى وعيه بضرورة «النضال من أجل إنهاء الاحتلال الاسرائيلي وإقامة دولة فلسطينية مستقلة عاصمتها القدس العربية بقيادة الممثل الشرعي والوحيد للشعب الفلسطيني: منظمة التحرير الفلسطينية». فهذا الاتحاد وغيره من المؤسسات المبلورة للهوية الفلسطينية، لا ينفصل بأي حال من الأحوال عن شتى فصول عملية إثبات الهوية الفلسطينية في مواجهة عسف الاحتلال وعمليات تضييق الخناق على كل تعبير عن الذاتية الثقافية والوطنية الفلسطينية. وهو لهذا جزء من قوى المعركة الدائمة - كما يقول محمود درويش في خطابه لسميح القاسم - «بين مشروع التهويد والاستلاب والعدمية والتغريب، وبين وعي الهوية والحرية. ومن البداية انتصر المتنبي وأبو فراس الحمداني فينا على حاييم بياليك وجده السموأل، ومنذ البداية انتصر النحل في دمنا على بعوض المستنقعات التي جففتها أناشيدهم الركيكة، التي حاولت ان تربينا على حب استعبادنا، فلم نقبل إلا العكس. إن عكس ما فيهم هو شرط المحافظة على هويتنا: عرب ولا نخجل، عرب ولا نرحل. فهل في مقدورنا الآن ان نقول دون ان نهاب الوقوع في خطر المبالغة ان ذلك البقاء الأول هو الذي حمى الوطن من التلاشي، ان الداخل هو القوة المادية للهوية الوطنية الثقافية، وإن للداخل إسماً يفوق السحر، لأن الداخل هو الذي وفر للظاهرة الفلسطينية قوة المعجزة. ان أربعين عاماً من المقاومة بالبقاء، وبالتعبير عن البقاء بارتداء جلد الأرض وأكمام الشجر، وبالزواج والتناسل، بالمظاهرة والتفاؤل، بالقصة والمقالة والقصيدة، بالمنشور والجريدة، بحراسة العلاقة بين الماضي والمستقبل - لا تجعلنا ننظر الوراء لنبكي، بقدر ما ننظر للحاضر لنرى الى أي مدى يدخل المنتصر العسكري في هزيمته الإنسانية والثقافية، ومن أي ثقب نطل على الأفق مدججين بكامل عدة الحضور شعبا يستعصي على الإبادة والتغييب، يتوحد في وعي ذاته وفي أداة التعبير عن إرادته، وينشر رسالته على أكثر من مستوى إنساني. ليس أبسطها أنه قادر على ان يبدع أشكال حياته الثقافية في ظروف لم تعد فيها الثقافة تعبيراً عن قوة الحياة فيه، بل صارت فيها الثقافة أحد شروط قوة هذه الحياة». و«٤٨» تجسيد حي لصلابة شرط قوة الحياة في هذا الشعب الفلسطيني الذي لا مناص من أن يحقق انتصاره الكامل وأن يسترد أرضه وحقه السليب □

التراث الجنسي

عبود سليمان

«الجنس عند العرب»

عدة مؤلفين

منشورات الجمل . كولونيا . ألمانيا الغربية . ١٩٨٨

■ في إطار البحث عن الكتب المحرّمة والممنوعة في التراث العربي أصدرت منشورات الجمل (مدينة كولونيا - ألمانيا) الجزء الثاني من كتاب «الجنس عند العرب»، وهو يهدف إلى «إثارة العرب على الحوار النقدي مع تراثهم الجنسي الغابر».

وفي الجزء الثاني نصّان من أبرز النصوص الجنسية العربية القديمة هما: «الروض العاطر في نزهة الخاطر» للعلّامة الشيخ النفزاوي و«كتاب الإيضاح في علم النكاح» الذي ينسبه البعض الى الشيرازي، والبعض الآخر الى الشيخ النفزاوي نفسه. كما حوى الجزء الثاني فصلاً من كتاب «الاسم العربي الجريح» للكاتب المغربي عبد الكبير الخطيبي، في عنوان «بلاغة الجماع». والفصل يدور حول كتاب النفزاوي «الروض العاطر» عبر تحليل تاريخي ديني عميق.

يقول الخطيبي: «إن كتاب «الروض العاطر في نزهة الخاطر» ليس بالضبط نصاً خليعاً، كما يفهم الغرب الخلاعة على الأقل، أي كلاماً قذراً، لا قداسة له».

ويقول أيضاً: «يقال استناداً الى الشيخ النفزاوي، أنّ قراءة القرآن مهيّئة للجماع. لنقبل هذه الفرضية القدسية بحرفها مسرورين، إذ سيكون على اللعبة المقترحة في الصفحة التالية أن تخترق القراءة الملتصقة بالانغلاق الديني. وتهتاج حتى تبلغ الضحك الصاخب وعنف النكاح. إنّ القرآن إذاً، هو الكلام الشعائري الفائح للشهية. إنه وسيلة الجماع. فالنصّ يعلن عن الجماع، والجماع يشوّه ويزوبع الكلمات وتغيّراتها. وفي هذا الطفو ينطلق النصّ الشبقي لشيخنا كطاهر مذهل».

وتوضح منشورات الجمل أبعاد نشر «كتاب الجنس عند العرب»: «هل يجوز أكل بيضة ولدتها فرخة نكحها إنسان؟ ما زال فقهاء الإسلام يجتهدون ويختلفون في الإجابة الصحيحة حتى يومنا هذا. ولكنّ السؤال في رأينا هو: لماذا ينكح الإنسان (أي الرجل) فرخة؟ الأجوبة كثيرة، أحدها: لأن للفرخة ثقباً/خزقاً. إن الكبت الجنسي الناتج عن علاقة لاإنسانية مريضة بين الرجل والمرأة وتشييء الأول للأخيرة يجعله قادراً على أن ينكح فرخة وحتى ناقة. لذا فكل حديث عن نهضة أو تحرر أو «حداثة» يتغاضى عن كون المرأة ما زالت تعتبر في مجتمعاتنا خللاً وعورة، وكون نظرة الرجل الى المرأة تقتصر على اعتبارها ثقباً/خزقاً، يبقى أكذوبة. وتبقى حتى «ثوراتنا» التي لا تطرح قضية المرأة بجدية، ثورات رجالية مشوّهة وناقصة وغير إجتماعية. نحن لا نرى أن هذين النصين يعبران عن وجهة نظرنا في النكاح، إنما لهما أهميتهما التاريخية وهما يقولان الكثير عن هذا الموضوع قبل ٥٠٠ عام، ونحن نتجرأ ونقول إن في النصين وجهة نظر متقدّمة على وجهات نظر الكثيرين ممن يعيشون في يومنا هذا، لذلك ننشرهما الآن نكاية بوزارات الإعلام والتربية والأوقاف العربية التي تعتبر الحديث عن هذا العلم محرّماً ومن عمل الكفّار وأصحاب الأفكار الهدّامة...».

وكنا نأمل أن يُحقّق النصّان تحقيقاً علمياً، فتتوضح أبعادهما. وقد آثرت «منشورات الجمل» تصويرهما عن الطبعات المتوافرة في بعض المكتبات مما زاد في ابهام الأحرف والتباس المقاطع □

كيف تغدو الرواية

موريس ابو ناضر
ناقد من لبنان.

الأعمال الكاملة لتوفيق يوسف عواد

مكتبة لبنان . بيروت . ١٩٨٨

■ يعتبر توفيق يوسف عواد من بين القصاصين اللبنانيين الأكثر مداومة على ممارسة الفن القصصي، والأكثر التصاقاً بمحاولة تطوير هذا الفن، ومعايشته كشكل تعبيري لمعاناة الواقعي والخيالي فهو منذ «الصبي الأعرج» ١٩٣٦، و«قميص الصوف» ١٩٣٨، و«الرغيف» ١٩٣٩، و«العذارى» ١٩٤٤ و«طواحين بيروت» ١٩٧٢، و«طار الصقيع» ١٩٨١»، يحاول أن يجعل من الرواية شكلا عربياً متكاملا يحكي لغة الحياة المعاصرة وأزمنتها، ويصوغ حقل صراعاتها الاجتماعية والطبقية والفكرية المتعددة.

ينطلق توفيق عواد في صياغة مفهومه الفني للرواية من تصور يلتقي مع التصورات الغربية في هذا المجال، مفاده ان غاية الرواية كشكل أدبي هي «المعرفة» يقول «وبعد، فهل أنا في حاجة الى القول أنها (أي قصص الكتاب) مستمدة من المحيط الذي أعيش فيه؟ قد يكون أشخاصها حقيقيين ولا يكونون، وقد تكون حوادثها واقعية ولا تكون، ولكنها، في الحالين، نماذج مأخوذة من حياتنا اليومية البسيطة، المملوءة على بساطتها بالأسرار. أجل إن ألوان هذه القصص تختلف باختلافها، فمنها ما يغلب عليه التوجيه، ، ومنها ما يغلب عليه التحليل، ومنها ما يغلب عليه وصف الأخلاق والتقاليد، ومنها ما لا يحتوي إلاّ على العبث ولذّة الفن المجردة. على أنها كلها ترمي الى غاية أولى، هي أيضاً غاية الأدب الأولى في نظري منذ كان في الدنيا أدب وأعني بها المعرفة». (الصبي الأعرج ص ـ ٨ ـ ٩).

طموح شمولي الى تفسير كل شيء في المجتمع من خلال الرواية

إن هذا الطموح الشمولي عند عوّاد في تبيان، وتفسير كل شيء في المجتمع من خلال الرواية يتوضح في معالجته لبنية المجموعات الانسانية المعقدة وتحوّلاتها، فالشخصيات الانسانية في قصصه تقف الى جانب الشخصيات التاريخيه تقارع مصيرها، تطرح اسئلتها، تعاني وتتمرد، تعيش وتسعى، تحاول وتفشل ولكنها لا تستسلم.

والمفهوم الفني عند عواد لا يتحدد بالطموح الشمولي للرواية كشكل وحسب، وانما يتعداه الى الرواية كنوع مفتوح على كل الانواع. «فالقصة اذن هي اليوم ـ ونستطيع ان نقول ذلك بلا حرج ـ المظهر الأكمل للأدب، لأنها وإن كانت نوعاً من أنواعه فهي تستوعب غرض كل الأنواع. تضم التمثيل، وتضم الملحمة، وتضم الترسل، وتضم الشعر الى حد. بل هي تمد ذراعيها فتتناول بها موضوعات هي في الأصل من غير الأدب، كالتاريخ والفلسفة والاجتماع والعلوم. هي، بعبارة واحدة مرآة الحياة بكل ما في الحياة» (الصبي الأعرج ص ٧)

من هنا فإن عواد في رواياته لا يتحرج في أن يحملها وبنسب متفاوتة العناصر الأكثر تفاوتاً من الوثائق امام، الى الحكايات الخرافية والتأملات الفلسفية، والارشادات الأخلاقية والأناشيد الشعرية. بكلمة أخرى ان انعدام حدود هذا النوع الفني يجعل منه عند عواد مرآة لا تنكسر يجد فيها كل قارىء نفسه. ويعثر على كل ما يفتش عنه.

ولكن هذا لا يعني ان الفن الروائي عامة والفن الروائي خاصة عند عواد لا يتأطر في شكل معين.

فالنقاد والمنظرون للرواية يرون انطلاقاً من نظرية الأنواع عند أرسطو، أن الرواية تمثل الواقع او تحكيه، بتقديمها لأشخاص يتحركون من خلال أعمال معينة يحكيها الكاتب مباشرة أو بواسطة راوٍ يتحدث باسمه.

الرواية إذاً حكاية قصة، أي حكاية لسلسلة أحداث مترابطة في الزمان وموضعة في المكان، لها بداية، ونهاية. فرواية «الرغيف» التي تبدأ عشية الثورة الكبرى عام ١٩١٦ في قرية لبنانية من قرى الجبل تنتهي بانتصار بطلها على الأتراك وعودته مع رفاقه الى قريتهم وأهلهم. ورواية «طواحين بيروت» تحكي قصة تميمة الفتاة الشابة التي تنزل من احدى قرى الجنوب الى بيروت للتعلّم، وتنتهي بها الأحداث بعد مدّ وجزر الى الالتحاق بالفدائيين.

والرواية ليست حكاية وحسب عند عواد وإنما هي حكاية متخيّلة «قد يكون أشخاصها حقيقيين ولا يكونون، وقد تكون حوادثها واقعية ولا تكون، ولكنها في الحالين، نماذج مأخوذة من حياتنا اليومية البسيطة، المملوءة على بساطتها بالأسرار». (الصبي الأعرج ص٨)

إلا ان علاقة عواد بالواقع والمتخيّل تظل علاقة فنية فهو بالرغم من سعيه لكشف الواقع بكل حالاته وتناقضاته، من الفقر الى الحرب ومن العاهات الى الأخلاف، من الحب الى الكراهية والحقد والضغينة، من الحسد الى الغيرة ومن الخوف الى الشجاعة والخيانة، لا نراه يسخر أدبه لوعظ سياسي، أو لبث نظريات وعقائد، وإنما «يصف» و«يترجم». لأن الرواية في النهاية رغم انكبابها على معاناة الواقع وتعريته تظل «معرفة» متخيلة عبر حبر وورق.

هكذا تأخذ الرواية بايجاد شكلها العام، ومنطلقها الأساسي عند عوّاد، والسؤال الآن هو كيف تغدو تجربة الشكل شكلا فنياً للتجربة عند الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد؟

لا شك ان الرواية هي في الأساس حكاية. ولكن لكي تكون الحكاية حكاية تفهم، لا بد من إدخال بعض التنسيق على العناصر الحكائية التي تكون الأعمال والأحداث التي تنتظم في خط زمني كرونولوجي. تميمة في «طواحين بيروت» فتاة قروية تنزل من دير الطل في جنوبي لبنان الى بيروت سعياً وراء العلم، في بيروت تفتن تميمة برمزي رعد الصحافي وتعاشره كما

يعاشر الرجل المرأة. كما تعشق هاني الراعي الطالب المسيحي، ولكن حبها كشيعية لهاني المسيحي إضافة الى علاقاتها الجنسية برمزي رعد يجملان جابر أخيها على إطلاق النار عليها فيخطئها ويقتل صديقتها ماري أبي خليل. فتهرب تميمة وتلجأ الى الفدائيين.

هذه الأحداث المتناثرة، أو لنقل هذا المخطط السردي تجمعه سببية نسميها الحبكة. وهي صنعة أدبية تتخللها حوادث ومراحل تكوّن وحدات سردية يتوقف القاص عندها واصفاً ومحللا، ومعلقاً على الحالات النفسية، والمناظر الطبيعية، والأجواء الزمانية والمكانية، والاعتبارات السياسية والثقافية والاجتماعية.

هذه الوحدات التي في تلاحمها الزمني تبدو متناسقة تخضع لمفهوم «العمل» action الذي يحدد حركتها، وتدرجها واتجاهها. ففي مثل «طواحين بيروت» تخضع القصة للعبة العهر والبراءة، والصدفة والضرورة، والعبودية والتحرر. وخضوعها لا يتحقق كاملا الا من خلال أشخاص يمثلون ويجسدون هذه الرموز ويتوزعون في عوامل مساعدة ومعاكسة وأخرى راغبة ومرغوب فيها تعطي البناء القصصي شكل التأليف المتناسق في زمان ومكان معيّنين.

هذا المخطط الذي يعود الى فورستر في كتابه «فصول في القصة» ما زال يستوحيه النقاد في فهمهم لأصول الرواية وقواعدها. وهو وإن كان مدعاةً للجدل فهو يؤكد على بعض المعايير التي يسترشد بها الروائي والناقد في بحثهما عن شكل الرواية الفني.

في مراجعة للثلاثي حكاية ـ حبكة عمل عند توفيق عواد في كتاباته الروائية يتبين لنا على سبيل المثال في «الرغيف» التي تدور حول ثلاث حكايات: المجاعة في لبنان، الشهداء الذين علقهم جمال باشا على المشانق، والثورة التي قام بها العرب على الأتراك ان الحكاية التي تجمع الكل هي حكاية سامي عاصم المناضل الذي كان يسعى للتحرر من ظلم الأتراك فوشي به وأدخل السجن. وما لبث ان شيّع أنه مات، لكن حبيبته زينة تكتشف بعد حين أن حبيبها لم يمت وإنما التحق بعد فراره بالمركز الرئيسي لحركة الثورة التي أصبح الآن أحد قوادها.

الحكاية في القصة المذكورة تقوم على شخصين سامي، وزينة، تتحدث عن مشاعرهما، وأعمالهما وتلاحق مصيرهما. أما الحبكة فيها، فهي تتعلق بالأحداث المتسلسلة التي يعيشها بطلا القصة. بكلمة أخرى الحكاية في القصة هي مجموعة أحداث وأهواء يعيشها البطلان في زمن (زمن الاحتلال التركي) ومكان (قرية المسلك) معينين، ويتفاعلان ازاءها سلبا وإيجابا ويوهماننا أنهما ليسا من حبر وورق، وإنما من لحم ودم.

أما العمل، أو الأعمال التي تقوم عليها. الرواية عند عواد فهي التي تعطي لحبكته معناها الضروري والفني. فابطال عواد تحددهم أعمالهم، وليس حالاتهم النفسية أو تأملاتهم الفلسفية، أو أحلامهم الماورائية. إنهم أبطال مواجهة، وأعمالهم تنبع من هذا المفهوم الذي يضع الإنسان في صراع مع القدر، والوضع الاجتماعي، والمعتقدات الدينية والسياسية والاجتماعية. ففي «الصبي الأعرج» يواجه المقهور جلاده، وفي «القميص الصوف» تتواجه الأم والزوجة في صراع مفتوح على التملك، وفي «الرغيف» يصارع البطل سامي عاصم حبّة لزينة، ويصارع الأتراك، وفي «طواحين بيروت» تصارع تميمة الجميع، تصارع أمها وأخيها، وتصارع المعتقدات الدينية والاجتماعية على حدّ سواء.

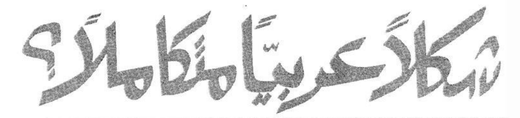
لقد بينت الدراسات الأدبية منذ سوريو، والبنيويين مرورا ببروب وغريمس وبريمون وتودورف ان الأعمال التي تتشكل منها القصة والتي تكون المقدمة والعقدة والحل يمكن ردها الى نماذج مصغّرة تبين في النهاية ان النقص والاساءة هما العاملان اللذان يحركان القصة، ويخلقان الحدة والتوهج على خط الصراع بين الذي يمتلك والذي لا يمتلك بين الذي يسعى لتعويض النقص وذلك الذي يجهد لرد الإساءة. وعواد فنان في وضع الأشخاص على حافة النقص والاساءة، فنان في جعل المواجهات بين أبطاله تنحني وتتصاعد، كلما اشتدت الرغبة أو هدأت الشهوة في ان تكون ما ترغب، وفي ان تصير ما تسعى إليه.

أبطال الروايات تحددهم أعمالهم وليس حالاتهم النفسية وتأملاتهم الفلسفية

وتتوضح تجربة الشكل عند عواد أكثر في بدايات قصصه وخواتمها. فهو بحس الروائي الكلاسيكي الذي أتقن معمارية هذا الفن يلعب ببدايات قصصه وخواتمها بمهارة فائقة. فهو يعرف بأشخاص قصته في البدايات، يعرف بأوضاعهم الاجتماعية، وبموقعهم في الزمان والمكان، ثم يقدم صورة عن القضايا التي تشغلهم، ويربط بينهم من خلال حلف المقبول والمرفوض، والقائم والمطلوب والمحبوب والمكروه، والمساعد والمعاكس، ثم يتركهم يواجهون بعضهم من خلال القصة كي يصلوا في الخواتم الى الحلول التي تنقلهم من وضع المستسلم الى وضع الرافض، أو من وضع المعتدى عليه الى وضع المقاصص، أو من وضع المهمش الى وضع مركزي يبرزون فيه من خلال التجارب التي يجتازونها ان الغلبة للساعي، وأن الفوز للارادة الحرة، وأن الحياة وقفة عز وعنفوان لا وقفة ذلّ ومهانة.

قد يفشل أبطال عواد في خواتم قصصه، وقد ينجحون، ولكنهم دائماً مأخوذون بالحرية التي تنفجر من الداخل وتتحول، وتثور وتنهزم وتعيد خلق نفسها.

اذا كانت البدايات تعرّف، والخواتم تنهي فإن التركيب الروائي بينهما ومعهما أو التأليف عند عواد يخضع لقانون «المرأة» «المترجمة» (القصة ترجمان لجيل.... القصة مرآة الحياة. العبارتان لعواد)، أو لنقل (الواقعية العاكسة، القول لنا). ومسألة الواقعية في روايات عواد نفهمها انطلاقاً من لوكاتش نمطاً وتشكيلاً للعلاقات الخارجية، نفهمها نمطا يمثل الوحدة والانسجام في العالم الروائي في موازاته للعالم الخارجي. الا ان هذا الواقع عند الكاتب اللبناني ليس نسخاً للواقع المباشر الذي تتجمع فيه ◁



◁ الأشخاص، والعادات والحالات والعاهات، وإنما رؤيا عن هذا العالم تحمل التناقض العظيم بين الوجود واللاوجود بين القيم البالية، والقيم الصاعدة، بين المصائر المقفل عليها وتلك السائرة الى صنع مصائرها.

ان رؤيا الواقع عند عواد ليست مضمونا يترجم المجتمع اللبناني القروي منه والمديني، وليست وصفاً للواقع البشري برجاله ونسائه، بشياطينه وقديسيه،. وليست نقلا لواقع الحرب والهجرة والثورة والتحرر، والآفات الاجتماعية والتربوية، وإنما هي شكل رؤيوي لتجربتيه الحياتية والفنية ذلك أن الشكل عند عواد هو مضمونه، والمضمون هو شكله في الآن نفسه. بعبارة أخرى ان التجزيئية التي تموضع الواقع برؤيا وتملي عليه شكلا برؤيا مغايرة لم يعد بوسعها ان تستمر. فاالكلام ـ أي كلام ـ كما يؤكد ميشال بوتور، «هو كلام عن شيء ما، والقول هو قول شيء ما. يمكننا دراسة الكلام ونسيان الشيء الما، ولكن منذ اللحظة التي ننفصل فيها نهائيا عما تقوله اللغة، تغيب هذه وتضمحل، وبالتالي لا يعد بين ايدينا أي شيء».

إن قراءة الكلام دون الأخذ بالاعتبار هذا الشيء الذي يقوله الكلام، هو ما حاول ان يؤكد عليه التشكيليون الروس ومن استلهمهم من بعد. أما دراسة الشيء الذي يقوله الكلام دون الكلام نفسه فهو ما حاوله أتباع لوكاتش خطأ. ذلك ان شكل التجربة الفنية هو في الآن نفسه مضمونها مهما حاولنا أن ننزاح لهذه الجهة أو تلك، وعواد بارع في صياغة الكلام والشيء الذي يقوله «أنا لم أكتب هذه القصص وأدفعها اليك عبثاً، بل هي الحياة التي عشتها ـ وهي قليلة حتى اليوم بعدد سنيّها، ولكنها كثيرة بالتجارب التي تمرّست بها ـ فتحت عيني على أشياء جميلة هنا وقبيحة هناك، فأردت وصف هذه الاشياء، فلم أجد وسيلة الى ذلك خيراً من القصة» (الصبي الأعرج ص ٧).

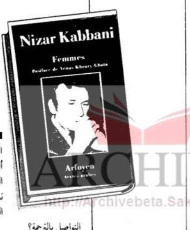
ان من كانت مهنته الحياة، ومن اختار لها سبيلا الكتابة يلتذ بها ويسر، لن يوفر هذا السبيل في خدمة الحياة بحلوها ومرها، وكان الفن الروائي عند عواد في قلب هذا السبيل يصف به الاشياء جميلها وقبيحها، كما تفتحت علبها عيناه وسمعتها أذناه وتأثرت بها جوارحه ونقلتها ريشته للقارىء.

ورؤيا عواد الواقعية ليست فجة كما هي عند الكتاب المرشدين، أو ملتزمة كما هي عند الكتاب السياسيين وإنما هي رؤيا فنية للحياة حياة يعيشها وأحداث وفواجع ومفارقات ترافقها ويحسها فتتفجر فيه ينابيع خلق وعطاء. ولأن عواد رافق الأحداث والحروب ورأى الفواجع والمفارقات وعاش قضايا الناس فقد كتب في كل موضوع حتى أنه يصعب علينا ان نجد حادثة لم يأت على ذكرها. كتب في كل موضوع واستعمل جميع الوسائل التقنية التي تجعل القصة فناً راقياً في مجال الأدب. فهو يستعمل التشويق والمفاجأة، والاستفهام، والتخيّل والتوقع، كما يستعمل السرد والوصف والحوار، والتحليل النفساني، والاجتماعي، ويرسل هنا وهناك الالتفاتات الذكية والاستفهامات المحيرة في لغة بسيطة طيعة معبرة وبيان بليغ فصيح.

لا شك ان تجربة الشكل عند عواد تجربة مثيرة للاهتمام، فهو من بين القصاصين اللبنانيين الرواد الأوحد الذي يحمل قلق تطويع اللغة العربية لمجاراة هذا الفن الغربي المنشأ، وهو الأكثر مداومة على تأسيس أبعاد الحياة اليومية في شكل روائي مفتوح، تنحل فيه صورة الكاتب ـ المؤلف في التفاصيل أو في الشهادة لها، وكأن شكل التجربة عنده مضمون يحاور الأزمنة العربية بكل اخفاقاتها وانتصاراتها، دون ان يدعي لنفسه القدرة على صياغة آفاقها واحتمالاتها □



صلاح عبد الله



■ إذا كان الشاعر لا يستطيع استعادة الحالة الشعرية نفسها، فكيف يمكن ترجمة الشعر؟ أليست استعادة الحالة الشعرية كالاغتسال بماء النهر نفسه مرتين؟ ماذا نفعل، إذن، بشعر لا نجيد اللغة المكتوب بها؟ أنحول معرفتنا للغة دون التواصل مع شعر هذه اللغة، أم أنه يمكن التواصل بالترجمة؟

إن الإجابة عن تلك الأسئلة، لا بد من أن تتضمن موقفاً، ولو عاماً، من الشعر. ما هو الشعر؟ هذا السؤال القديم المتجدد يفضي بنا إلى تحديد موقف من ترجمة الشعر.

إذا أمكن الفصل بين شكل الشعر ومضمونه، أمكن الادعاء بترجمة المضمون، وبالتالي كتابة الشعر بلغة ثانية خالياً من موسيقاه الأصلية. أما إذا استحال هذا الفصل واعتبرنا أن القصيدة تعبيراً عن حالة لا يمكن أن تستعاد مرة ثانية، فإذّاك ينبغي إعادة النظر بما اتفق على تسميته بترجمة للشعر.

من الشائع القول أن ترجمة الشعر أصعب من ترجمة أي نوع أدبي آخر. وهذا القول المسلّم به إنما يجعل الفارق بين ترجمة الشعر وترجمة الأنواع الأدبية الأخرى فارقاً بالدرجة، في حين أن الفارق ليس كذلك وإنما هو فارق بالنوع.

إذا كان يستحيل استعادة الحالة الشعرية وضبطها باللغة كما يضبط القانون الفيزيائي مثلاً، إلاّ أنه يمكن الاقتراب من تلك الحالة، أو ربما تمثيلها. وتمثيل القصيدة كما تمثيل المسرح ليس دائماً دون الأصل جودة وفنية، إذ قد يأتي الشعر المترجم أحياناً ـ كما الدور المسرحي ـ أكثر فنية وتأثيراً في النفس من الشعر الأصلي. وأياً كان أكثر فنية، النص الأصلي أم

نــزار بالفرنسيّة

المترجَم، لا بد من أن ندرك أنهما عملان فنيان، لكل منهما حيزه الخاص به. وهذا لا يناقض ما أشرنا إليه بأن ترجمة القصيدة هي اقتراب من حالتها الشعرية، بمعنى أن هذا الاقتراب ليس ظلّاً لأصلٍ فحسب، وإنما هو، وفي آن معاً، ظلّ وأصل. إنه ظل بمقدار ما ينبغي للمترجم أن يهجس الى الاقتراب من الحالة الشعرية للأصل. وهو أيضاً أصل بذاته بمقدار ما يهجس المترجم إلى أن تكون ترجمته «الأمينة» عملاً فنياً ناجحاً. وهنا نسارع إلى القول إن الشعر لا يخسر فقط بسبب الترجمة وإنما يربح أيضاً إذا كان ناجحاً في الأصل، وإذا ما توفّر المترجم الناجح الذي إلى جانب إجادته للغتين والثقافتين المنقول عنهما وإليهما لا بد من أن تتوفر لديه حساسية شعرية متطورة.

«نساء» نزار قباني الصادر بالفرنسية، مع مقدمة لفينوس خوري غاتا، يضع قارئه أمام مجموعة من التساؤلات: ألا يستلزم هذا العمل مقدمة من المترجم محمد عظيمة، يحدد بها كيفية اختياره للقصائد المترجمة دون غيرها من شعر نزار الذي يمتد على أكثر من ألفي صفحة وأكثر من ثلث قرن. وإذا كان ثمة عامل ذاتي في مسألة الخيار يسوّغها المترجم نفسه، إلّا أن ثمة عاملاً موضوعياً ينبغي أخذه بالاعتبار، فأندلسيات نزار «أوراق إسبانية» جديرة بأن يُترجم شيء منها إلى أي لغة أوروبية لأسباب لا تخفى على أحد. كما أن قصيدته «مع جريدة» تستحق الترجمة، ليس لكونها من أجمل قصائده فحسب وإنما لأن ثمة مسلّمة شائعة تجعل منها ترجمة لقصيدة «فنجان قهوة» لبريفير. كان صدور «نساء» مناسبة ممتازة لترجمة تلك القصيدة. كما كان يمكن لمقدمة المترجم ـ لو وجدت ـ أن تتضمن إشارة سريعة للمسلّمة التي تربط بينها وبين «فنجان قهوة» بريفير. وكان القاريء الفرنسي سيرى ـ وهذا متوفر دائماً للقاريء العربي الذي يجيد الفرنسية ـ بأن القصيدتين تختلفان اختلافاً جوهرياً. وسواء كان نزار قد قرأ «فنجان قهوة» أم لم يقرأها قبل كتابة «مع جريدة»، فهذا لا يغيّر من الأمر شيئاً. ألا يمكن لقصيدة، أو لفكرة في قصيدة بأن توحي بقصيدة أخرى؟

ثم ان شعراً كشعر نزار سيدفع القاريء الفرنسي إلى التساؤل ما إذا كان يمكن لشعر بهذه الإباحية أن يطبع وينشر في البلدان العربية. وهذا ما حصل لدى قراءتي لـ «نساء» نزار أمام صديقي جان ديدرال الشاعر الفرنسي الذي عاش في مصر نصف قرن. لذلك كان حريّ بمقدمة فينوس خوري غاتا أن تشير إلى بعض من ردات الفعل التي رافقت دواوين نزار الأولى.

كان الشاعر محمد الماغوط كتب في مجلة «حوار» بمناسبة صدور ديوان لنزار أنه لو حوكم صاحب هذا الديوان بمنطق الحرس الأحمر أو بمنطق الكفاية والعدل، لاستحق أن يشنق أمام الدار التي نشرت الديوان. كما أن صاحب مجلة «الرسالة» المصرية أحمد حسن الزيات رأى بأن العنوان «طفولة نهد» وهو لمقالة كتبها أنور المعداوي بمناسبة صدور ديوان نزار الذي يحمل العنوان نفسه، لا بد وأن يستبدل بـ «طفولة نهر» حرصاً على الحشمة وانتصاراً للفضيلة.

النصوص المترجمة الستة عشر موضوعها الغالب المرأة، وهي قصيرة إجمالاً، فسبعة منها تتراوح بين الخمسة والتسعة أسطر. وتضمن الكتاب (٤٨ صفحة) النص العربي إلى جانب النص المترجم.

قراءة «نساء» تظهر أن هذه الترجمة كما سائر شعر نزار ليست بالأمر السهل. إذ أن ترجمة شعر شديد الوضوح، موضوعه «اليومي» و «المألوف» تهدّد الترجمة بالضعف لأنه ينبغي في هذه الحالة، أكثر من أي حالة أخرى، لا ترجمة النص فحسب وإنما ترجمة الأسلوب أيضاً. أو بكلام آخر إيجاد معادل له في اللغة المترجم إليها. وهي مهمة شبه مستحيلة. وهي وإن تحققت بنسبة ما فإنها ستفقد في ترجمة شعر نزار الموسيقى الخارجية الملازمة لشعره.

سيتساءل القراء الفرنسيون: كيف يمكن لشعر بهذه الاباحية أن يطبع وينشر في البلدان العربية

ترجمة «نساء» نزار تجنبت إلى حدّ بعيد الوقوع في شرك الاستسهال. إذ توفّر في النص الفرنسي الوضوح ومتانة الأسلوب، دون أن يكون ذلك على حساب المعاني، إلّا في حالات قليلة جداً. كما في سأقول لك (أحبك) ص ٣٧ حيث ترجمت «الفصام» بنفروز التي تعني بالعربية «العُصاب» وكما في المحاكمة (ص ٣٩) حيث ترجمت عبارة «فلست أنا» بعبارة فرنسية تعني «لا أصبح شيئاً». وتنبغي الإشارة إلى أن توزيع القصيدة في أسطر هو أمر لا بد من الالتزام به في الترجمة. فالسطر يشكل بذاته وحدة معنوية وإيقاعية، وهو ينظم دفقات القصيدة وتنفسها كما يعطيها شكلها الخارجي. ترجمة «نساء» لم تتجاوز ذلك إلّا نادراً. وظهر هذا التجاوز على أشدّه في النص الأخير «البحث عن مساحة للكتابة» (ص ٤٠) إذ استرسلت الترجمة دونما قيد أو شرط. كما ظهر ذلك جزئياً في «تجليات صوفية» (ص ٢٠) إذ ترجمت ثلاثة أسطر بسطر واحد. وإذا كان ذلك لتجنّب تكرار لا تستسيغه اللغة الفرنسية إجمالاً إلّا أن ذلك ليس مرفوضاً إطلاقاً في هذه اللغة وبخاصة في الشعر. وحتى لو ارتأى المترجم تجنب التكرار كان يمكن له ذلك مع الحفاظ على توزيع دفقات القصيدة وشكلها الخارجي.

إن القاريء الفرنسي لـ «نساء» نزار قد يقترب كثيراً من الحالة الشعرية للنص الأصلي. وستذكره قصيدة «رسائل حب» (ص ١٣) بحساسيتها الشعرية بقصيدة «حرية» لبول إيلوار. وتأتي هذه الترجمة لتضاف إلى ما سبقتها من ترجمات قليلة متيحة للقاريء الفرنسي التعرف على بعض من شعرنا العربي الذي قال عليه آراغون إنه أجمل شعر في العالم □

عقل العويط

شاعر وناقد أدبي من لبنان

«على أنهار بابل»

رواية

فؤاد كنعان

بيروت ـ ١٩٨٧

■ خدر يرميه فؤاد كنعان في روايته الجديدة «على أنهار بابل» داخل الحياة فتستسلم له كانقياد السر للسر.

خدر لا يحتمل الانتظار لاكتمال عناصر انتشاره.

أقول: خدر يستشري فلا طائل من الوقوف في وجهه. طوفان يغمر العالم ويحيله الى هيولى.

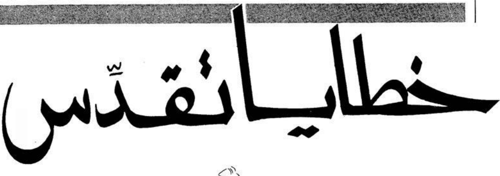
أقول: ليل يخيّم على المسكونة وفؤاد كنعان ينتظر ولا يحتمل الانتظار. ومَن يستطيع ان يرفض بل من يستطيع التأخر وأسراب الجنون تحلّق وتصفّق وتهجم وتبسط ايديها على العالم، فمن يقوى ومن يتجرأ؟

ما كنت اعتقد ان فؤاد كنعان سيلج العالم يوماً ما بغير الطريقة التي ولج بها. هو ولوج أشبه بالطوفان الذي لا يحتمل الانتظار. طوفان يتجرأ على الحياة فيخربطها فتتشقلب ويصيبها دوار لذيذ يرمي الخدر في الاطراف. الاطراف تزوغ ويزوغ معها الدماغ ويصبح الكل في نشوة تفترس الكائنات والاشياء وتطرحها أسيرة هذا الوجود السحري.

ولوج الى العالم أشبه بالطوفان الذي لا يحتمل الانتظار

ها هو فؤاد كنعان. ها هو الخدر أقول. بل الطوفان. فمن يتأخر عن السفينة؟ نزقٌ يختلس الحياة. فامرأة تصير. شبق يحيل الذاكرة الى ماء. فاللغة تغتسل وبالزوفى تتطهر. زوفى الخطيئة والماء الذي كان من قبل. في التكوين الاول للخلق. أي في الأيام الاولى التي تسبق الاستراحة. قلت نزق وشبق. وأقول حنين ايضاً. وأي تناقض؟ فالكل يجلس الى مائدة الباطن الاعمق. والباطن عميق والرحلة إليه سرمدية. من الاقاصي الى الاقاصي هو الباطن. فكيف لا يكون نزق وشبق وحنين. وكيف لا تكون افكار قد استسلمُ لعدم ذكرها. لعدم القدرة على ذكرها. لانعدام الكلام الصالح. في الباطن العميق يجلس فؤاد كنعان وينبش. يدلق الاسرار والغوامض وكل ما ينام في الطبقات الباردة وفي الطبقات الحارة من الدماغ العاقل. من ذلك الذي يَعقل ولا يُعقل. في الباطن. هو. أي في المرآة حيث تحف كائنات الجنون اللاواعية في مراتب وصفوف. بعضها متراص وبعضها في فوضى. ويتناغم الشيء مع الشيء. الوجه وخلفيته. المعنى ونقيضه. اكاد أقول من يخاطب مَن في كتاب فؤاد كنعان؟ من هو الراوي ومن هو البطل؟ من هو القارىء ومن هو المقروء؟ وأية مسافة تفصل بعد الان؟ وأي تواطوء؟ في الباطن. قلت. في الباطن الذي ترتفع ستارته فاذا الباطن مسرح منكشف امام البطل وأمامنا جميعاً. الذي يغمض عينيه يرى. والذي يصم اذنيه يسمع والذي تنغلق حواسه بمجموعها لا بدّ وان يغرق. وانه المسرح وناسه فأين المفر. في الباطن. نعم. لكن اي باطن!؟ الباطن الفردي أم الباطن الجماعي ام كلاهما معاً؟ كائنات تتعرى فينا كي لا أقول في الكتاب فحسب. كائنات تتحدى لأنها عارية. وعريها نار تطفيء برد هذا الحاضر.. برد الحياة. عري يثير الدفء ويحوّل الحياة الى صيف. شمس تتمدد على جسد الكائنات وتسيل عنها الثلج والماضي. شمس حارقة لا تشيخ بل تفتح غطاء الباطن. فكل ما اجتمع ونام وانضم على بعضه يقوم. وجنون من ثمّ. اشبه بجنون الجنون. كائنات ترقص في الدماغ فمن يوقف رقصتها المجنونة. ٢٦٠ صفحة من الجنون الراقص ولا أحد يتعب او يلهث أو يستريح. لا كائنات الجنون ولا المشاهدون ايضاً. كأنما الجميع في تواطء مَنْ يعرف كلمة السر ولا يعرف. عريٌ اقول. عري يرتمي على الكائنات. في هذا الجنون الفاضح كالفضيحة وسماء تضيء الذاكرة. بل تضيء اللاوعي بشمس حارقة. ونجوم لا تنام. فَمنْ يحرم نفسه من هذه المتعة ومَنْ تنشغل نفسه بأمور اخرى. الفتى النزق الشبق المجنون الازعر. يرتاد النزق والشبق والجنون بزعرنة لذيذة، بصبا فائق، بنفس خضراء، بعين تجرح من فرط الشهوة. غطاء وانفتح. فمن يقدر على وقف هذا المد الجارف؟ طوفان. وأكثر اكاد أقول. طوفان يجري انهاراً تروي ارضاً شاسعة. بل حياة تروي بدأت منذ الازمنة الاولى. حياة عطش كامرأة نهمة، وشراب دائم وسكر وعربدة. إنها الخطيئة فلا بأس. الخطيئة الجامعة المقدسة الرسولية. كي لا اقول الكنيسة. وانْ قلت لا اخطيء بل أقع في شبق الخطيئة. غطاءٌ وانفتح. المشاهدون يشهدون والسحرة لا يتوقفون عن النزف. سحرة اللغة والمعاني. سحرة الذكريات والطفولة والوعي المشغول بالزوغان. السحرة يرمون بالنار المخابيء النائمة. فالكل يشتعل والفضيحة ايضاً. جمر ورماد وحريق بعد الرماد. حريق صبوي مضى تحت الرماد ولم ينطفيء. رماد اشبه بالصمت. صمت اشبه بالجمرة الاصلية. جمرة لم تنطفيء فكيف لا تشعل برد هذا العالم. خبز قليل لكنه يتكاثر والكل يشبع. خمرة ايضا. خمرة تملأ فالكل يرقص من النشوة والكلمات حتى الثمالة. رفقة حروف وأجساد في رشاقة مَن يرقص على حبل ولا يقع. سكران هو فؤاد كنعان وسكره ليس ثقيلاً. خوابي الادراك والسكر والذاكرة والطفولة وخوابي الرغبات الاخرى. كلها تصطف ثم تندلق فكيف لا تفوح رائحة الصفحات وكيف لا تسكر بتلك المعتقة.

انهار بابلية؟ بل انهار الذاكرة والطفولة وانهار وعي لم يجف بعد. من طفولات جماعية وفردية. من رموز وحقائق. من وقائع وخيالات. من جنون وعقل. من لغة مشغولة ولا لغة. من قديم ومن جديد. من فتوة وكهولة. من مرآة تعكس الصور ومن مرآة نراها باغماض العين. من رؤية بصرية ومن عماء. من أحاسيس معيشة واخرى كأنها ستكون. كاتب ساحر و«شرير» هو فؤاد كنعان. فاء كاف، الشرير الازعر اللذيذ. غير انّ



شره يملأ الحياة بياضاً ويكتسح عنها ليل العتمة المؤلمة. طوبى للذين يخطئون وطوبى للخطيئة فانها تقدّس الحياة. طوبى لشر الجسد وطوبى لملائكة الخطيئة التي ترفرف. طوبى للذين اخطأوا وللذين يخطئون وللذين سوف. كل الذين احبوا وانغمس حبهم في الفساد الملائكي سيضيء الجنس عتمتهم المخيفة. ليل يضيء ونور يمحو الليل. نهم كأنه الجسد الاصلي ودعوة الى الرذيلة الجميلة وتحريض عليها. وأي شيء أجمل؟! اي شيء أجمل من هذا الصبي الازعر اللذيذ!؟

الصبي الازعر اللذيذ يمزق الثياب ويكتشف الخطيئة. الخطيئة الجامعة المقدسة الرسولية المطهّرة بالنزق والجنون والرغبات العالية البيضاء من فرط بياضها. والبيضاء لأنها بيضاء. طوبى للذين يخطئون وطوبى للغة التي تدمع من فرط خطيئتها. طوفان خطيئة هو فؤاد كنعان. طوفان خطيئة هو كتابه. طوبى للغارقين!

ما كنت اعتقد ان فؤاد كنعان سيكتب غير ذلك. يكتب الخطيئة باسلوب اللاخطيئة. باسلوب مطهّر. بلغة كأنها لغة معمودية الخطيئة لا لغة التطهر من الخطيئة. وكلما انغمست هذه اللغة بالخطيئة اقتربت من خلاصها. يعود فؤاد كنعان في هذه الرواية الى فؤاد كنعان. بل اقول لا يعود لأنه لم يغادر لغة كي يكتبها من جديد. كي يعود اليها. خاطىء اصلاً هو فؤاد كنعان، ومرتكب الخطيئة، إنْ كررها لا يكون الاّ كمن يستعيد لذة ويستبقيها لأنه عرف سرّها ومكانتها في السعادة. صاحب لغة هو فؤاد كنعان. لغة خاصة تتيح له ان يكون أحد رواد الحركة الروائية اللبنانية في امتداداتها العربية. بل رائد كبير ومعلم جوهرجي ونحات حاذق. يرشق اللغة بسحر الفانتزيا. رائد ساحر ومتمرس عنيد يعارك جسد اللغة لا بعنف ولا بضرواة بل بحنكة. أكاد اقول بحنكة العشيق الأبدي وصبره المتواصل على الاغراء والايقاع والمراودة. أحد الرواد؟ بل رائد كبير ايضاً. تجهل معه أهي المرأة التي يراودها طوال ٢٦٠ صفحة ام هي الحياة ام اللغة الروائية الخاصة ام الثلاث معاً؟ هذا التدجين الصابر للغة ـ الحياة ـ المرأة. هذا التدجين الآخر للمقدسات والمحرمات وكيف تتحول بين يديه الى نار مضمخة برائحة الخطيئة.. برائحة قداسة الخطيئة!

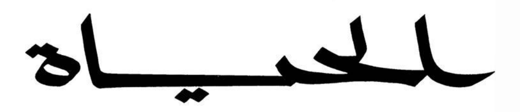
صاحب أسلوب هو فؤاد كنعان. اسلوب ذكي. يمشي به من النبع. نبع القصة اللبنانية الطالعة من اصالتها الاولى والاولية. مع مارون عبود هو. ثم يكمل بعده قطفاً وانتقاء وحنكة. بالمداورة والذكاء والمراودة واقتصاد الاشياء وخلق التعابير. في الفصحى والعامية وما يقترب من الفصحى والعامية في التجروء والاقتحام والاستحداث. في الحوار. في خلق محاورين وهميين وحقيقيين. في تمدده الى خارج ذاته. في امتداده الى الرواة والابطال. في رجوع الرواة والابطال إليه. في القروية والمدينية وفي الاثنين معاً. أي في الرائحتين الممتزجتين بحنكة الرائحة المشتركة. في مساحة خاصة به تتسع له برحابة ليكون معلماً.

في القصة اللبنانية حيث الفولكلورية تضمحل فلا يبقى منها الا صورة بعيدة غير واضحة. صورة مرنّحة عن سابق تصور وتصميم. الفولكلورية تتحول موقفاً عبثياً مدمّراً يحيل الكائنات والحقائق الكلية والجزئية الى ضحايا. فؤاد كنعان يتلذذ بمتعة القتل. القتل التخييلي. أي القتل الابيض. فؤاد كنعان جريء ومتجرىء وسليط وأزعر لكنه غير قبيح ولا فظ. في الرقة يغتسل، كذلك لغته واسلوبه. رقة مجنونة. غير ان هذا الجنون ليس علنياً في اللغة ولا هو صاخب. بل ان صخب اللغة يرتد الى الكتمان والاضمار. جنون يتجلى في الموقف الانساني. كأنما الموقف الانساني هو اللغة. الموقف الانساني هو جسد اللغة وجسرها. وفي دلالاته يسبق هذا الموقف الا نساني اللغة ينتظرها ويأويها بل يضمها الى رائحته. لغة كأنها «قديمة». أي معتقة كالشمس او كالخمرة ومشغولة انشغال قماشة بتطريز الحب.

الرواة راو واحد والرواية سيرة ذاتية

وهكذا تشعر دائماً ان فؤاد كنعان خفي من فرط الرقة بل من فرط الذكاء والصبر. والموقف العبثي سرعان ما يقود الى زعزعة السعادة الخاطفة التي يشعرنا كنعان ببريقها. السعادة التي تتحول الى ماضٍ يبرد تحت الرماد. موقف عبثي وعدمي ايضاً تنتهي معه الحياة في الموت والرواية في اللارواية. ومهما اختفى فؤاد كنعان وراء الراوي المتعدد واعطى الرواية خصوصية بنيوية، فان الرواة راوٍ واحد والرواية نوع من السيرة الذاتية ولو اكتنف هذه السيرة ما يخطفها الى الالتباس. الراوي واحد حتى ولو تخفى وراء الضمائر المتعددة والمتنوعة. ومهما اختفى كنعان وراء يده التخييلية التي ترشق المفاهيم والقيم والرموز والكنيسة والحياة والناس، فانه ينكشف في دوامته العبثية المرة وفي الحزن الذي يحكم قبضته حول عنق الحياة. والعبثية هذه تقترن بلهيب حار من السخرية العالية في نقائها. اللاذعة المرة القاتلة الحادة والجارحة كسكين. والويل لتلك الكائنات التي تنزلق تحت وطأة هذه النار المفترسة. النار المؤبدة التي تتوهج داخلها كلمات اللغة وصفحات الرواية. مَن يحرق ومَن يتلذع بنار مَن! فؤاد كنعان يحترق ويتلذع أو هي الرواية كلمات واسلوباً وصفحات! لكنها سخرية مبتسمة وإنْ بدت لا تفسح في المجال امام ذلك. وهو الضجر ايضاً. الضجر الوجودي اعني. ضجر النفس وهروب الزمان وتكسير الثوابت والرتابة واليأس والوقوف امام الانتحار. انه الماضي يطيح الرواية. يهيمن عليها. الماضي الجامح الذي ينقض كأنما النفس تعرف ان الامور منصرفة الى زوالها والانهار الى مصيرها. فكيف يمكن استيقاف هذه العجلة المنحدرة الى هاويتها!

رصين وماجن فؤاد كنعان هو في ماضيه، فكم بالأحرى في حاضره. وفي رصانته ومجونه يغرق في العبث ويغرق العبث فيه، ولا يزيحان كلاهما او الواحد منهما عن درب الآخر. واذا كان ثمة مخالفة بينه وبين الآخرين فالمخالفة زينة الرجال الغاوين والشعراء والمبدعين. في التواطء الوجودي هو فؤاد كنعان. وداخل هذه الحالة يخط لنفسه المكانة التي يريد في العالم الروائي وفي العالم الانساني. فلنرفع قبعات الروح والعقل واللغة احتراماً، ولنصفق □





«حكايات الشاعر بلوزار»

رواية

حمزة عبود

دار «مختارات» . بيروت . ١٩٨٨

انطـوان أبـو زيـد

■ حمزة عبود في كتابه «حكايات الشاعر بلوزار» يضع خيطاً سرياً بين ما يمكن أن يروى وبين وجهة النظر التي تحكم إطلالته على عالم ما. يخيل الى القارىء في مطلع الكتاب أن حمزة عبود يرغب في التضليل، تضليل يشبه الى حد ما اعداد المخطوف للدخول الى أرض محرم عليه رؤية مداخلها ومعالمها، إلا لحظة المكوث والاستجواب.

فالمقاطع السردية التي تسبق المشاهدات، أو روايات الظل، هي في تراوح شديد بين وصف الحافز على الكتابة («لماذا تفكر يا بلوزار؟») ووصف التنقل، وبين تدخل الحدث ـ الإنفجار الذي يسوغ بدوره توسع الكتابة ويطلقها. ليس هذا فحسب، بل ان القدر من الدرامية الشعرية، وهو ينساب في وصف الاقامة المنغلقة، بدا يفيض انطلاقاً من الحدث العلامة: الانفجار، ويستقر في بعض المقاطع السردية، شعرا خالصاً حتى في شكله الهندسي («سوف ينهار المعبد/ وتندثر المدينة/ بزلزال عظيم. .» ص ١٠). وكأن حمزة عبود لا يرغب مطلقاً في رد جذور كتابته الأولى الشعرية، لكون هذه جذر السرد وأصله، وسبب طرق استفراده بالأشياء واللحظات والشخوص.

الشعر الذي يتوسط المقاطع العشرة الأولى لا يحمل تهكمه على عالم غير جاهز بعد، عكس السرد لديه. والنبرة النبوية التي يفيقها الكاتب هنا مع آلية السرد، سرعان ما تفقد ثقلها الإنذاري، حالما تجاورها مقاطع فازنتازية الأحداث وتهكمية القصد. («صفعة الحاجب على قفاه. . ص ١٠) ولكن ما بدا هو أن المؤلف في سلسلة المشاهد المختزلة التي يثبتها في مقدم الشهادات، يسعى الى بث جو الخفة من خلال اللقطات السريالية («دخلت الدبابة من باب العمارة، وصعدت على السلم، وحين رفضت زوجة بلوزار ان تفتح لها الباب. .» ص ١١) صحيح ان التهكم يواري درامية الواقع ـ وهذا ما أراده المؤلف ـ ولكن الأصح أيضاً ان شكل المواراة، وتخفيف الحدث، لا ينجحان في تأجيل التفجر الدرامي أو الشعري، إلا بعد التقاط جوهرية الشيء المتهكم عليه، وذلك أيضاً ما تميط عنه بقية المقاطع في «حكاية ثانية» وحكاية السفر.

هنا يمنح الراوي المجال واسعاً ليقول أو ليحول صورته منذ مقدمة الرواية.

أليست الرواية بهذا المعنى، بحثاً عن تحقق الشخص (كانديرا) بل عن تحوله؟ بلوزار، هذه التسمية السرية لا تني تفتح الأمداء والاحتمالات، وبالتالي فهي تجعل فعل الرواية ـ الكتابة على حدها المرسوم منذ البدء بين وصف الواقع (الريفي، العالق في الذاكرة الخاصة)، وبين تكثيف صورة الشخص الاسطورية.

«سوف يعثرون على بلوزار» ص ١٥ ـ بهذا يفتح الراوي بوابة المتاه، بحثاً عن صورته، أو عن صورة ذلك المثال الخلاصي الذي يُنسج من علاماته الشخصية. في المشهد الأول قرائن تعلق على هوية الراوي، بلوزار استاذ الثانوية، الذي أقام زمناً طويلاً، في مدينة على قاب قوسين من الانهيار، ضجرا من ضيق المكان وموت الاقامة، ها هو يتسلل شيئاً فشيئاً من هويته. إنه (الراوي) يعيد بناء طوايا المدينة ليخبىء بها قسمات وجهه القديم. مدينة كابوسية «محاصرة بالجنود من جهاتها الثلاث ـ» ص ١٥، ولكنها حقيقية بما فيه الكفاية كي تسمح بخلق بطل خلاصي بديل منها: بلوزار هذه الشخصية التي ترتسم علامات خلاصيتها على امتداد الرواية.

تلميذات بلوزار، وليلى هن علامات راوية بالنيابة، لأنهن يمحضن وجهات نظرهن حيال بلوزار سمة الايثار الذي يشبه التقديس. فهن منذ اختفاء بلوزار، أي منذ قرار المؤلف بالتخفي وراء صوره المتتالية، لا يزلن يرين حضوره المعمم: البطل ـ بلوزار لحظة يغرِّبُ نفسه يصبح حاضراً «بين الشغيلة»، كأنه «فيء شجرة قديمة» ص ١٦.

إذن ليس مصادفة ان يباشر المؤلف نسج صورة الظل له: بلوزار، بعد أن يستكمل جو الخراب المديني، اذ لا عمارة ذاتية ينشئها الراوي لأسطورة نفسه الا على انقاض خارج ما، يحمل في ذاته أطياف تماسكه فحسب، كالمدينة قيد الانهيار. والالتباس الذي يقصده الراوي المؤلف عبر التماهي بسيره بلوزار «ولدتُ عام ١٩٤٦» ص ٢٣. (المؤلف ولد عام ١٩٤٦) هو الاشارة الأولى الى سيرورة التماهي عبر شخوص الرواية (أبطالها). اذ يكفل بهذا تورية كثيفة لصورته الواقعية، يرقى بها الى الرمز بل الى مجال رمزي واسع، يستتبعه إغناء دلالي متواتر.

وتأتي أحداث منتقاة من ذاكرة المؤلف لتخدم صورة التصعيد المعارض، التي يريدها لها الراوي. ولكن الأحداث الحلمية أيضاً يمكن ان تكون عنصراً آخر من عناصر هذا العالم البلوزاري المثالي.

«وشوهد طفل آخر وهو يضع تصميماً جديداً للمدينة في حديقة البيت» ص ٢٤.

«وفي احدى دور الحضانة، ولدت طفلة رجلا واسمته بلوزار» ص ٢٤.

وفي هذا سريالية يفيد منها المؤلف لفتح باب التوليف المدهش على مصراعيه، ولجعل القارىء المتخيل يقف على المستوى نفسه من عملية إبداع هذا العالم السري ـ الاستعاري. ورغم هذا كله، يعجز المؤلف عن ان يستمد سرية بلوزار الرمزية من محض الحلم والافتراق عن الواقع، فيلجأ الى مخزون اسطوري آخر قريب من النموذج الأصلي، يغرف منه بعضاً من سرية بلوزار التي تنتظر بلوزار في فصول تالية:

«وشهد رجل من المدينة قال: لما التفت رأيتُ سبع منائر من ذهب وفي وسطها ابن انسان متسربلا بثوب الى الرجلين. . ووضع يده علي قائلا لي لا تخفَ أنا هو الأول والآخر الحي وكنت ميتاً وها أنا حي الى الأبد ولي مفاتيح الهاوية والموت» ص ٢٦. بلوزار فيما بعد، أي بعد التمهيد له والايحاء بأن هويته آخذة في العراقة الواقعية والتشظي، لكونه شخصاً تاريخياً بامتياز، تمتد حياته من «انهيار سد مأرب حتى الحرب الأهلية في لبنان» ص ٢٩، يعلن انه شخص آني، وذو ملامح ملموسة في آن معاً «بلوزار المدرس العادي في ثانوية رأس المرج. .» ص ٣٠.

إلا أن الصورة الأسطورية لبلوزار تأبى الاقتصار على هذين الملمحين التاريخيين والواقعيين. بل هي تفرض ان «يتسرب من ملامحه الضيقة» كي يتسنى له ان يحملها «إضافات كثيرة» دالّة على طبيعتها الرمزية.

وحين لا يتردد المؤلف في ذكر الآلية التي يعتمدها في تجميع عناصر الصورة الأسطورية لبلوزار، فكأنما يظن أنه يشي بسر التوليف، أو يسلم مفتاح الترميز الى القارىء من دون أن يسقط قناع السر الضروري، في الوقت نفسه.

اذن، من هذه الفتحة السرية المدهشة يبدأ الكلام على بلوزار، الشخصية التي تكتسب صفاتها الأسطورية من مجرد تثبيتها في آن حاضر ـ كتابي ـ وتسليط رنايات (Perspectives) بالغة الاعلاء، وخفيفة التلغيز غالباً. فمن هذا القبيل مثلا ان

تسرد امرأة رؤيتها لهذا الشخص ـ الأسطورة، فهو بنظرها، بسبب معارضته المثلى لسلطة ما، يملك نفساً فياضة، متعددة. يستطيع معها ان يجسم حياته اللاواعية الحافلة بشتى مظاهر الصراع والاعتراض «كل ما كان يحلم به، حين ينام، يخرج بلحمه ودمه الى الغرفة. .» ص ٣٩.

المادة الحلمية التي تلقطها الرائية ـ الراوية، من على سطح التعبير لدى الشخص ـ الأسطورة تستأهل الاعلاء بنظرها، لا بسبب أنها موافقة للعالم المعترض عليه لدى الرائية فحسب، بل أيضاً بسبب الغرابة المطلقة التي تميز جماع تصرفه اللاواعي: «ادخل الغرفة فأراها ملآنة بالطيور والأرانب البرية. .» ص ٣٩. «لم نكن نعرف إذا كان بلوزار يعلم ان احلامه تملأ البيت بالضجيج. بطقوس منافية لتقاليدنا. .» ص ٤٠

وبالمقابل يعمد المؤلف الى إكمال المادة الحلمية الصراعية بعناصر صورة عشقية.

«أنا ليلى. أنت اسمك بلوزار أتيت المدينة في يوم كذا. .» ص ٤١.

ولأنه بهذا التوازن، ما بين نزعة التحقق والفردية، وبين النزعة الى الحلم والغريزة، يستكمل التوازن المطرد بين طرفي صورة البطل الأسطوري: بلوزار.

ولا بد، مع هذا، ان تختلط أنواع السرد، ليقع التوافق الضمني المضمر بين ما يحمله السارد ـ الراوي، وما يحمل الرواة الآخرون. وها هو المؤلف ـ الراوي يلاحق توليف صورته الأسطورية، فيخضع عناصر شبه عالمه الى انتقائية صارمة، يتصفى بها المكان ليغدو موضع الالتباس والسر والطقوس.

«الجميزة. . بقرب عين العذراى. . الجنيات اللواتي كن يرقصن حول العين. .» ص ٤٧.

ولربما أدرك حمزة عبود ان البحث عن جوانب الاضاءة في صورة بلوزار، والارتقاء بها الى درجة الميثة، لا يستندان بالضرورة الى التسامي بموقف بطولي منقذ فقط، بل يقتضيان في البدء رصدا لقرائن عالمه الواجبة الإعلاء، أي التي تختزن في ذاتها قدراً كبيراً من الايحاءات الرمزية، تكتسب معه صورة بلوزار الصفات نفسها. بلوزار هذا، في المشاهدة الثانية والثالثة، وكما أتى على ألسنة الرواة اذ يجافي المدينة («الحياة لا تطاق في شوارع بيروت المكتظة. .» ص ٤٠) يتآخى والشير والجميزة في قريته، ويتلبس عبر هذا التآخي كل المخزون الخرافي للعامة حول الجنيات الجميلات اللواتي يشاركن الكبار في الكشف عن الكنوز. والأهم في هذا الجانب أن المؤلف الراوي استطاع ان يلون رمزية الشخص بلوزار، هنا، بأخلاط الوان لكثرة محليتها تنجح في التغريب، أي أن هذه الأخلاط المحلية، بسماتها الخرافية المصطلح عليها، تفلح في إثبات موضوع الرواية (بلوزار) على أنه عنصر متضامن معها، وبهذا ينفذ بعد شعري ما الى صورة الشخص هذا.

إن القرائن التي يسعى الراوي الى لملمة خيوطها، وأسماء الأمكنة الغامضة التي ربما وشت بسر بلوزار («مسالكها غامضة. . أشيار ومساحات من العليق. . جذع شجر الجميز. . . . حول العين. . جوف الجبل. . الخلة. . وادي اتريف. . تلة النبي ساري. . بيوت منفردة. .» ص٤٧ ـ ٤٨ ـ ٤٩) والمشاهدات الخرافية الملازمة لها بالضرورة («وقفت وراءه أجمل جنيه. . رأيت الجنيات يرجعن الى العين في المناسبات ويرقصن. . جنيته ليلى. .») كل هذه القرائن سوف تقوم علامات على أحد تحولات بلوزار، في المسار الميثي للشخصية، و لكنها تشهد في الآن نفسه على حاجة المؤلف الى تغليف ريفي لميثة شخصه ـ لعصية عن الادراك. إذ يتحول البحث عن وجود بلوزار، الذي يتناقل الرواة اجتراحه الخوارق (كشف كنوز، اخصاب الأرض) الى استعادة تفصيلية لعالمه المكانيّ المأثور.

على أن بلوزار وخرافته لا يلتئمان وحدهما، بل بمؤازرة شخوص حميمة، تحوز مكانة الشق والظل والرديف، إن التلميذة ليلى التي وقعت في حب بلوزار، هي نفسها «جنيته ليلى» ص ٤٩، وهي ذاتها المرأة الغريبة التي تلتقط حجارة مربعة ـ ص ٢٠، وترصف بها منزلا حلمياً بلا نوافذ ولا أعمده. ص ٦١. إنها، أي المرأة العاشقة السرية، من بين الشخوص الأكثر نقاء وتسامياً، حتى يغدو وصفها ضرباً من المجاز الإستعاري ذي الحدين: فهي وان أريد بها الدلالة على بلوزار، إلا انها تتجاوز غائية القرينة، لتحوز باطراد على جماليتها السحرية العصية عن الاحاطة.

ان الكلام السرد الذي يدعي البحث عن مصير بلوزار الأسطوري، لدى وصف المرأة الغريبة، سرعان ما يتكثف متخففاً من التعريف والاعلام، ليصبح نسيجاً شعرياً محضاً. «ولكنها جميلة، المرأة جميلة، امرأة جميلة ومضاءة بلون شفقي يشبه الحجارة التي كانت تلتقطها ـ امرأة من نسيم دافىء وملوح بضوء الشمس. من خزف أحمر يتوهج في الضوء امرأة جميلة لا تشبه أحداً. .» ص ٥٤.

المرأة العجائبية هذه التي تُحيي الحاج حسين، كانت تستعين فعلا ـ أي بناء على الحكاية ـ بنقش بلوزار حول عنقها. وهذه المرأة الغريبة التي راحت ترصف، لسنوات عديدة، من الحجارة الصغيرة بيتاً هي امرأة بلوزار الذي أعلن موته أو اختفاءه. وهي القادرة على إحالة المكان الى تضاد حلمي غريب، على قياس ميثتها ومثاليتها ـ نسبة للراوي ـ وفي هذا شِعرٌ كامن أيضاً:

«رأيت فجأة أنها تجلس في الصحو بينما لا يزال المطر يتصبب فوق رأسي، الحجارة التي من حولها جافة وتلمع في الضوء. . صحو حقيقي ودافىء وسط العاصفة. .» ص ٦٠.

والشيق في الأمر، هنا، أن الراوي ـ المؤلف إذ يحسن الدمج بين السرد الحكائي المستند الى مشاهدات خرافية، وبين التوليف الرمزي الذي يمكن إحالته الى واقع المؤلف، يضاعف آنئذٍ من حسية القرائن، ويمحضها بالتالي طلقة درامية/ شعرية، يصعب تجنبها:

«بلوزار لا يزال يتردد الى هنا. . يأتي كأنه من سفر ويجلس على مقعده في صدر البيت، لا يغيره. هو اختار هذا المكان وقال لي ان أرصفه بالحجارة. ثم قال إنه بيتنا. لم نسقفه ولم نضع فيه نوافذ وأبواباً. وحين يكون معي لا أحد يراه في الداخل. . انه هنا الآن في مقعده. . .» ص ٦١.

أسطورية بلوزار تطلع اذن، من هذا التواري المطلق الصمت، وراء المكان الأليف، وراء الأدوات التي لكثرة مكوثها صارت مادة حلمية سرابية. ومن أجدر بالأنثى، التي تصون فكرة البيت (بسام حجار) في إعلان هذا الحضور الالتصاقي للرجل الذي يعادل الغياب، أو الالحاح في طلبه على الأقلّ.

ولا تظهر هوية البطولة في صورة بلوزار إلا في المشاهدتين الأخيرتين: بلوزار يتماهى هنا بالشخص المقاوم السري ضد الاحتلال. ولكن ما يلفت في هذا التماهي ان الراوي يتخلى عن آلية الترميز الخرافي حين يشيح عن قسَمات البطل بلوزار. حسبُه ان صورة المقاوم التي اخذت لها موطئاً في الخيال العام، صارت نموذجاً أصلياً تكفي الاشارة اليه بالاسم كي تحدث ارتعاشة السر (في القاريء) ونشوة الاعلاء. ولا يخفف من هذا التلاشي الترميزي، ما يقوم به الراوي، إذ يربط قسرياً في سياق الرواية ـ وهذا وهنٌ تعليمي ـ بين أحمد عقيل المقاوم وبلوزار، وبين امرأة هذا الأخير وامرأة أحمد المختفية بدورها.

«ولكن لا أعرف. . كيف ألح علي ان أحمد هو بلوزار. .» ص ٧٢.

بلغة تسعى لتنسيان رمزيتها/ شعريتها الأولى الأصيلة فيها، يحاول حمزة عبود ان يجترح نصا رمزياً، مفتوحاً، يقترب فيه من حد الشعر اليومي، أي من نسبة الدراما اليومية التي ينجح في تثبيتها، مشاهد منتقاة بدقة (الاقامة الطويلة، ضيق المكان، والحاضر، وفسحة الماضي/ والدفق المثالي) ويختار المؤلف لهذه المهمة، لغة تتجاوز أحياناً التقاطع السردي الروائي المفترض في نص الرواية ـ الرمز، ولربما فاضت آلية الكتابة الشعرية على بعض مقاطع النص، لرسو الاختيار لدى الشاعر حمزة عبود على توسيع النص الشعري، وتبديد الفضاء الشعري (النص/ المرجع) بابداله بفضاء سردي أكثر رحابة واكتمالاً، من هنا حاجة النسيج اللغوي لديه الى التتابع والتلاحق ضمن منطق تركيبه المطرد، ولكن هذا الأمر حدا بالكاتب الى نثر الشعري المحض على امتداد النص، دافعا به أحياناً الى التضمين القسري.

ولئن بلغ المؤلف درجة من التغليف الرمزي لموضوع الشخص ـ الميثة (بلوزار) دون استعانة بالمبررات الواقعية والسياسية، وبالأخص في صياغته لصورة الأنثى السحرية (ليلى الجنية) فهو لم يشأ ان يجعل هذا الترميز أيقونياً أي قائماً بذاته مع رسالته. بل آثره علامة أو نظاماً من العلامات دالا على عالم أنبل وأمثل (عالم أيديولوجي مثالي). وكأن حمزة عبود حين يرد، بأسلوبه ـ بطريقة غير مباشرة ـ على محلية «دومة ودّ حامد» للطيب صالح، معارضاً المجانية الرمزية «لعرس الزين»، يرغب في القول: ان للشعر، مطوعاً للسرد، قدرة على اختراق اليومي وإعلائه، دون الاعتماد على الموروث العامي كله، بما فيه التهويم الديني. شرط ان يظل أول خيط السرد والترميز موصولا بآخره، في علاقة استمرار وتماثل.

رغم ذلك يقطع حمزة عبود الكتابة المألوفة في رواية الرمز. ويبدأ تأريخ اليومي والأليف، والزمن الذي يستحيل ابداله، بلغة شعر مسردة، مبسطة الى حد يلتبس معه تكرارها. ولكن دون ان يتخلى عن نسغ الكتابة: احسن ما يصطفيه من التهويم العشقي والسياسي □

◆

أنطوان أبو زيد:
شاعر وناقد
من لبنان، من
مؤلفاته:
«نبات أخر للضوء»،
«جسم ظلال
وخطوات».

ناقد ومنقود

هذه المجلّة النّاقدة

سمر روحي الفيصل

■ كان الهدف من إصدار مجلة «الناقد» أول الأمر الدعاوة الأدبية للكتب التي تصدرها شركة رياض الريّس للكتب والنشر*. ولكنّ، لأمر ما عزفت المجلة عن أن تكون الدعاوة للكتب الهدف الرئيسي لها، وانخرطت في عملية شائقة شاقة هي إحياء التقاليد الليبرالية في الحقل الأدبي. وأبرز هذه التقاليد وأكثرها تألقاً الحرية، حرية الكاتب والكتاب، أو حرية التعبير والنشر، وما يتبع ذلك من رفض القيود والحدود والسدود أمام المناخ الفكري المواتي للتعبير الذاتي المبدع. وليس غريباً بالنسبة إلى هذا المنطلق الليبرالي أن ترد كلمة «الحرية» في العنوان الفرعي للمجلة، وأن يضم البيان الذي وزّع على الأدباء العرب قبل صدور المجلة، ثم أعيد نشره في العدد الأول منها (ص ٨٢)، عدداً من النقاط التي تصب في «الحرية» قدس أقداس الليبرالية. من ذلك على سبيل التمثيل لا الحصر النقاط التالية:

١ ـ إقامة الفرصة للكتّاب من مختلف الأجيال والأقطار العربية كي يعبّروا عما يشاؤون بحرية، وتحريضهم على ممارسة تلك الحرية.

٢ ـ تبنّي الجديد القيّم، والدعوة إلى موقف فكري جلي ورأي نقدي صريح بعيد عن الرياء.

٣ ـ نشر الإنتاج الإبداعي من منطلق بعيد عن التصنيف العقائدي أو السياسي أو شهرة الكاتب، قريب من مقاييس الجودة والقيمة الذاتية للأثر.

٤ ـ مواجهة الحياة الثقافية بمراجعة صارمة ونزيهة وشاملة، تتجاوز التقاليد السلبية السائدة التي تعوق حركة التطور الثقافي في الوطن العربي، وتكون قادرة على استيعاب الغنى والتنوع وعناصر الاختلاف.

ويمكن القول استناداً إلى الأعداد الصادرة من المجلة إن هناك سعياً واضحاً إلى تجسيد هذا المنطلق الليبرالي في مقالات لا تنقصها الجرأة ولا تعوزها الدقة. بل إن هناك تركيزاً واضحاً على تحليل الجانب العفن من الأنظمة العربية، وخصوصاً أشكال القمع من الرقابة إلى لجم الفكر وضبط الخيال.. وعلى الرغم من السيادة الواضحة لهذه المقالات ذات الصبغة الاجتماعية ـ السياسية، إلا أن هناك اتجاهاً لإثارة النقاش حول المشكلات الأدبية، كمشكلة الحداثة التي شرعت المجلة ابتداء من العدد الثاني تستفتي الشعراء والأدباء والنقاد حول طبيعتها وحدودها ومصيرها. كما أن هناك اتجاهاً آخر لنشر نصوص شعرية وقصصية لا تنشرها غالبية الدوريات في الوطن العربي، واتجاهاً ثالثاً ما زال حيياً هو العرض النقدي للكتب. وتترجح بين هذه الاتجاهات الثلاثة مقالات صغيرة وطويلة ذات صلة وطيدة بالنقد الأدبي. وتتسع الساحة، هنا، اتساعاً واضحاً. ففي حين يُوظَّف النقد في بعض المقالات لفضح الاتجاهات السياسية السائدة فيضمر فيها ويكاد يبدو وسيلة هدف اجتماعي سياسي، تروح مقالات أخرى تعرض طبيعة النقد الأدبي دون أن يمس الكاتب عملاً معيناً أو يتعرّض لأديب أو يُشغل بشيء سوى النظام الأدبي ترسيخاً لمفهومه وتحليلاً لآليته. وهناك مقالات أخرى عافت التنظير وانخرطت في التطبيق. ويتضح في هذه المقالات التطبيقية الميل إلى نقد الشعر العربي الحديث أكثر من نقد الأجناس الأدبية الأخرى. ولعل ذلك انعكاس للفعالية الشعرية التي يمارسها رياض نجيب الريّس صاحب المجلة ورئيس تحريرها. وعلى الرغم من أن المجلة لم تخلُ من مقالات تنقد الرواية، كمقالة فوزي كريم عن رواية «لعبة النسيان» لمحمد برادة، ومقالة غالي شكري عن رواية «من قتل موليرو» لماريو فارجاس ليوسا، ومقالة بسام منصور عن رواية «سمرقند» لأمين المعلوف، إلّا أن حظ الرواية ما زال سيئاً في مجلة «الناقد»، وإن كان أفضل من حظ المسرح والقصة القصيرة فيها.

على أن القضية التي لا ينازعها شيء في المجلة هي قضية المحرمات. فقد شنت المقالات على اختلاف موضوعاتها حرباً شعواء على القمع وتكبيل الأقلام والرقابة، وعلى القائمين بها من ستالين إلى ثورة تموز في مصر، ومن الدول التقدمية إلى الدول الرجعية. لكن الأسى الذي يخالط نبرة الحديث عن المحرمات صبغ رؤية الأدباء بالسواد، وجعل الحياة العربية التي يتحدثون عنها قاتمة لا أمل في نهوضها ومواكبتها الأمم المتقدمة. وما أكثر عبارات الطغمة العسكرية ومحاكم التفتيش والاحتلال الداخلي العسكري وأخطبوط النظام الواردة في المجلة، وكأن الكاتب العربي خرج من قمقمه أول مرة وراح يكيل لجلاديه الصاع صاعين. وفي غمرة هذا الفضح لآلية القمع العربية ضمرت الرؤية الموضوعية للواقع العربي، وخصوصاً الإيجابيات التي رسّختها الأنظمة العربية في الواقع بعد الاستقلالات الواهية عن الاستعمار الغربي، سواء أكانت جاهلة بها أم راغبة في طرح القشور دون اللباب. ويمكن الحديث باستفاضة عن انتشار التعليم والانفتاح على العالم وتغيير البنية الاجتماعية بمقدار ما يمكن الحديث عن التناحر بين الأقطار العربية وتباينها في سلم المحرمات وطبيعة القمع وأهدافه. وهذا يعني أن الإحاطة بالواقع العربي لا تتم بالحديث عن جانب واحد منه ليس غير. فللتخلّف المركّب في الوطن العربي مسوغات لا تُلتمس كلها في فقدان الديمقراطية وسيادة القمع. كما أننا لا نستطيع القول إن للحرية لوناً واحداً ومفهوماً قاراً. فالذين دوّنوا «شريط الكاسيت» الخاص بمهاجمة الحداثة والحداثيين أصوليون ينطلقون من مفهوم آخر للحرية. وإذا لم يمسس الرؤية الموضوعية للواقع العربي في بعض مقالات مجلة «الناقد» شيء من الخلل فإن الأدباء والنقاد مدعوون إلى دراسة ظاهرة الهجوم الأدبي الذي بدأ الأصوليون يشنونه على الحداثة والحداثيين من داخلها لفهم طبيعتها وآلية حركتها وجذرها الاجتماعي والأدبي. ومن المفيد في الحالات كلها أن يدخل النقد الأدبي ساحة هذه الظاهرة الجديدة ليقول كلمته فيها بعيداً عن المواقف المسبقة من الأصوليين والحداثيين. وما يصدق على «شريط الكاسيت» يصدق على علاقة الأدب والنقد بالسلطات العربية. فثورة تموز في مصر لم تكن شراً كلها، وما كان بعض منتقديها بعيدين عن المشاركة في صنع صورتها العامة.

ومهما يكن الأمر فإن خلخلة جذور المحرمات وآلية دفاعها عن الأنظمة العربية تحتاج إلى قدر كبير من العقلانية أكثر عمقاً وقدرة على تحليل النشأة التاريخية للقمع العربي والمسوغات الفلسفية لاستمراره طوال قرون. والميزة الواضحة لمجلة «الناقد» أنها أعلنت هذا الصوت المعارض للمحرمات في زمن الصمت والانهيار، ولعلها ترسخ هذه الميزة حين تعقلن هذا الصوت المعارض وتجذره في الأرض الاجتماعية السياسية، وترصد انعكاساته في الأدب العربي الحديث. ولها الآن أجر إبقاء الصوت العربي الناقد حيّاً معبّراً عن أن الأمة العربية لم تمت بعد، وأن الحرية ما زالت تلهب وجدانات الأدباء حماسة وتوقظ فيها الحلم الأبدي في أن يظل الإنسان حراً.

ومن الواضح بعد هذا كله أن كلمة «الناقد» التي اتُّخذت عنواناً للمجلة ليست لها صلة الاختصاص بالنقد الأدبي، وإنما هي إطار عام لحركته في الساحة الأدبية. بل إن المرء ميال إلى أن النقد الأدبي لا يتألق ولا يتمكن

* هذا الهدف الغريب والمتواضع جداً، لم يرد في أي حديث عن أهداف «الناقد».

◆

هذا التعريف النقدي بـ «الناقد»، ألقي في جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

من ممارسة فعاليته المستقلة والتابعة إذا لم يكن هناك مناخ نقدي موات في المجتمع العام والأدبي المحيط به. ومن ثمّ لا بد من أن تخدم مجلة «الناقد» النقد الأدبي خدمات جلّى، إذ تسهم بخلق المناخ المواتي لتعبير الناقد والأديب. والنقاد يحتاجون إلى هذا المناخ لأن الهواء الأدبي الملوث الذي يستنشقونه من محيطهم العام والأدبي في الوطن العربي يؤثر تأثيراً سلبياً في سوية نقدهم وأثره في منقوديهم وقرائهم. ومن الأمثلة البارزة لهذه الآثار السلبية عزوف عدد من النقاد عن نقد أعمال أدبية لأدباء من أقطارهم صوناً لماء الوجه وبعداً عن اللجاجة والسفسطة، وجنوح آخرين إلى تلوينات المنهج الشكلاني بغية الابتعاد عن المساءلة السياسية، وصمت عدد آخر أو هجرته خارج وطنه أو انغماسه في سلطة بلده. ومن ثم تبدو مجلة «الناقد» فرصة للتذكير بالوظيفة الاجتماعية للنقد الأدبي العربي، وميداناً للممارسة التطبيقية بعد خبو الحماسة الأولى واستواء المجلة على الجادة □

شعرٌ يتعب ويُرهق

عبد الرزاق الصادق البشتي

(ليبيا)

■ لست بناقد أدبي هاوٍ أو محترف؛ ولا ألتزم منهجاً علمياً مبنياً على قواعد ثابتة وإنما أعبّر عمّا أحسّ به وأفكر فيه كقارئ، بعد قراءتي لقصيدة أو ديوان شعر. وأنا على طريقة الأقدمين قارئ يعجبه بيت من قصيدة أو قصيدة لشاعر أو ديوان بكامله فيكون هذا أو ذاك مبرزاً لدي، وله صدى في نفسي.

من هذا المنطلق سيكون حديثي حول «محنة الشعر العربي الحديث»، فأنا أرى أن شعرنا العربي الحديث يمر بأزمة حقيقية تجعلني كقارئ ألجأ إلى قراءة دواوين الأقدمين أكثر من قراءتي للشعر الحديث. ويعود هذا إلى عدة أسباب منها:

١ ـ إغراق الشعراء المحدثين في الرمزية إلى درجة الغموض الشديد وتحول القصيدة إلى كم من الطلاسم يتعسّر على القارئ، متوسط الثقافة أن يفهمها من دون استخدام المعاجم وكتب التاريخ والجغرافيا والأساطير والأديان. وإنني أشعر أحياناً بتعب وإرهاق وأنا أقرأ قصيدة من قصائد بعض الشعراء المحدثين.

أيضاً فإن أغلب قصائد الشعر الحديث تفترض وجود قارئ على درجة كبيرة من الثقافة والذكاء بحيث يفهم مدلولات رموز وطلاسم هذه القصائد، ويعرف فلسفات الأمم وأساطيرها من اليونان إلى الهنود والصينيين، ومن الفراعنة إلى الفرس والزنوج والهنود الحمر. وهذا واقعياً افتراض باطل لقلة عدد المتعلمين والمثقفين بالنسبة إلى عدد السكان في الوطن العربي؛ لذا ظلّت القصيدة الشعرية محصورة بين عدد محدود من المثقفين والأكاديميين.

٢ ـ الأخذ بالأساليب والتعابير المستلهمة من آداب أمم أخرى من دون تمحيص أو تحديد للتعبير عن كل المواقف والأحاسيس من دون الالتفات إلى تراثنا الزاخر بالكثير والكثير من هذه الأساليب. وإنني أومن بأننا كعرب لا نزال في مصاف الدول المتقدمة من الناحية الأدبية، وبخاصة الشعر قديمه وحديثه. لذلك أتساءل: لماذا هذا التهافت على تقليد الآخرين؛ وبخاصة شعراء أوروبا من انكليز وفرنسيين وغيرهم؟

إن تجاهل آلاف السنين من العطاء الأدبي في مجال الشعر هو في الحقيقة سبب من الأسباب الرئيسية التي أدّت إلى ظهور هذه الأزمة. ذلك أن هذا التجاهل جعل الشعر العربي الحديث ينفصل عن الواقع العربي، ويصبح غريباً في وطنه!

٣ ـ انحصار موضوعات أو أغراض الشعر العربي الحديث في عدد محدود من القضايا والوقائع مما حدّ من قدرة هذا الشعر على التلوّن والتفنّن إذ أن بعض الموضوعات قد لا تكون مهمة لجميع الناس ولكنها مهمة جداً لتحسين الأساليب الشعرية والرقي بالفن الشعري من الناحية الجمالية.

٤ ـ الإغراق في الصنعة والتكلّف، وهي صنعة تختلف عمّا كان يفعله القدماء، تنصب على افتعال المشاعر والانفعالات بحشو القصائد بكمّ من الألفاظ والتعابير الرنانة حتى أنك عندما تقرأ لأحد الشعراء تتخيّله وهو ينظم قصيدته جالساً إلى مكتبه وحوله عدد من المعاجم والكتب المختلفة يبحث فيها عن لفظ أو جملة ليضعها بجانب غيرها من الجمل والألفاظ المشكّلة لقصيدته. وفي الأغلب تكون هذه الألفاظ مبهمة مطلسمة حتى أنك تحسّ بعسر هضم فكري لتستوعب معناها وتفهمه فهماً جيداً.

٥ ـ اتجه كثيرٌ من شعرائنا إلى القصيدة النثرية وأكثروا من نظمها إلى حد أنك لا تستطيع وأنت تقرأ إحدى تلك القصائد أن تفرّق بينها وبين قطعة نثرية. وفي الحقيقة ان الاختلاف بين النثر والشعر في رأيي يكمن في الدرجة الأولى في الاختلاف بين اللحن أو النغم الموسيقي الذي ينبع من كل منهما مما يترتّب عنه اختلاف في الذوق والأحاسيس. وهذا بالضبط مثل الاختلاف بين آلتين موسيقيتين كالعود والكمان مثلاً، فهما آلتان وتريتان، ولكن إحساسنا ونحن نستمع إلى مقطوعة تعزف على العود يختلف عن إحساسنا ونحن نستمع إلى القطعة نفسها عندما تعزف على آلة الكمان. وهذا الفارق الدقيق لا يدركه بعض من يكتب هذا النوع من القصائد. وبذلك جاءت كثير منها مملوءاً بالرتابة والخلط بين فنّين مختلفين من حيث الشكل والموسيقى الداخلية.

هذه أسباب أظن أنها أوجدت «محنة الشعر العربي الحديث»، تلك المحنة التي أرى أنها تكمن في قصور شعرائنا عن فهم الحداثة في الشعر، وليس من قصور الشعر العربي عن التجدد ومواكبة العصر. وللخروج من هذه الوضعية على شعرائنا أن يتوقفوا عن هذا الغموض الذي إن وجدنا له مبرراً عند طرقنا لبعض المواضيع الحسّاسة فإننا لا نجد ذلك المبرر سائغاً عند التغنّي بموضوعات عامة وغير حساسة.

تميز الشاعر لا يتم عن طريق التعمية والابهام في الألفاظ والمعاني

إن تميّز الشاعر وارتفاع قدره وعلوه لا يتم عن طريق التعمية والإبهام في الألفاظ والمعاني وإنما يكون تاماً حين ينجح الشاعر في أن يجعل الجميع يبادلونه الرعشة نفسها التي يحس بها، وأن يشاركهم همومهم بنفس القدر والحيوية التي يشعرون بها، ويعمل على تفجير الطاقات والمشاعر الكامنة بكلماته السهلة الواضحة. كذلك عليهم أن يعودوا إلى تراثنا الشعري شكلاً ومضموناً، فالشعر العربي قادر على أن يعبر عنا ويسجل ما لدينا في كل وقت. وعلينا أن نتوقف عن تقليد الآخرين في كل شيء لأننا نمتلك فناً راقياً اسمه الشعر. وعلى الآخرين أن ينهلوا من تجربتنا. ولا يتم ذلك إلّا بعودة شعرائنا المحدثين إلى هذا النهج ونشره في العالم. فكما أن فن الحفر على الخشب وتطعيمه يعرف في العالم بفن «الأرابيسك» نسبة إلى العرب، كذلك يجب أن نجعل من شعرنا العربي.

إن الحداثة في تقديري لا تعني التخلّي عن الماضي والتشبث بكل ما هو جديد، بل تعني مواجهة الحاضر والمستقبل بروح تمتزج فيها تراث الماضي مع أماني الحاضر والمستقبل.

ولا يظن أحد أني أدعو إلى العودة إلى شعر الأطلال أو مدح التكسّب، وإنما أدعو إلى التمسّك بالقواعد والروح التي كان يُكتب بها الشعر العربي.

هذه هي خلاصة ما أرغب في قوله كقارئ عربي يرى أن من واجبه المشاركة في إبداء الرأي حول مسألة حسّاسة كهذه المحنة التي يواجهها شعرنا العربي الحديث □



ادعوكم الى التزلف !

جرجي نقولا (بيروت - لبنان)

■ كنت أود ان اقـول لك ان هذه المجلة رائعة جدا جدا بحيث أخشى عليهـا من الفشل والتوقف . لأن لا جميل يعيش ويبقى في هذا الـزمن الـرديء ، زمن الكـذب والنفاق ، وزمن « صرعة حقوق الانسان » . .

وكنت أود ان اقول لك إنني أخشى عليها كما اخشى على غورباتشوف تماما . لأن غورباتشوف هبة طيبة هبت على هذا العالم الشرير ، لا يصيبه كما اصاب خروتشوف وكندي قبله .

وكنت أود ان اقول : حبذا لو انك بدأت العدد الاول منها بـ « محاسنة » بعض الدول العـربية لكي تتثبت دعسـتـك اولا ، وفي العـدد الثـاني تعلن عن فتح ابواب مغلقة امامكم ، لا اقفال ابواب مفتوحة . وعندما يستتب لك الامـر ، وتـتربـع على كرسي النجاح ، لن تعـدم - وانت كاتب ومفكر بالسليقة - طريقة تُدخل بها أفكارك وآراءك الى الدول العربية القليلة الضيقة الفكر والمساحة .

قد تظن انني ادعوك الى التزلف . نعم ، التـزلف ، والكـذب والنفـاق ايضـا . (سأبحث فيما بعد عن كلمات اخرى في القـاموس لها نفس المعنى واكثر تهذيبا) فالنجاح بواسطة هذه الصفات ، طالما انها تحت يدك وبمتناولك ساعة تشاء ، افضل من الفشل امامها ، وانتصارها عليك الى الابد □

لم أصدق

عارف تامر (السلمية - سورية)

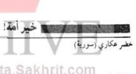
■ قرأتُ وأعـدتُ قراءة العـدد الأول من «النـاقـد» ، ولم أصـدّق أن يكون لنا نحن «الغربـاء» في هذه الـدنيا مجلة تأخذ على عاتقها نقل أصواتنا «الحبيسة» إلى هذا العالم الفسيح الأرجاء . فهنيئاً لصاحب الفكرة □

شمس الغربة

الزهراوي أبو نوفل (القنيطرة - المغرب)

■ تلقيت باعتزاز عن طريق البـريد مجلة «الناقد» في عددها الثاني مصحوباً بعددها الأول الـذي كنت قد اقتنيته من السوق ، لأني كنت أترقّب وصـوله دقيقة بدقيقة ، ساعة بساعة ، ويوماً بعد آخر .

وبعـد قراءتي لهما إضافة إلى قراءة العـدد الثـالـث ، أدركت مراميكـم البـعيـدة وطموحكم النبيل مع صدق التصميم على إنـجـاز المشروع الـذي صدر في بيان . وبتـواضـع شديد أقول عن «الناقد» : إنها شمس جديدة ولـدت في بلاد الغربة - مع الأسف - لتشع في الزمن العربي الرديء . أرجو أن تستمر وتتطور على هذا النهج □



خير أمة!

خضر عكاري (سورية)

■ كان لصـدور مجلتنـا «النـاقـد» الصدى الكبير في نفـوس . . أدبـاء الشـام ، لأنها أعـادت لنـا الـروح المنـاقبية التي عوّدتنـا إياها . . ، وكيف لا ومجلة بهذه الرّوعة من ألفها إلى يائها تصدُر شهرياً في لندن ، تنطقُ بلسـان عربي . . ويهمـر الكتّـاب من جميع الأصقـاع بإرسـال التحية الى هذا المولـود الجـديد الـذي صرخ من أول رؤياه للنور ومن أول عدد . . للعالم قاطبة : «نحن خير أمة أخرجت للناس» !

وكـان لرئيس تحريرهـا راعي الكلمـة النظيفة والأفكار الجريئة ، أن يحتضن في بلد الضبـاب الأقلام . . المتفجرة كبْتاً وخوفاً ، الأقـلام الـواعية التي تجترّ المعـاناة وصدق التجـربـة . لقـد فتحت الحياة أبـوابهـا ومصـاريعها من جديد . . ، وغرّد «الناقد» يزقزق بحرية وصفاء دون أية سلطة تحاول كبح جماحه !

ها هي المجلة تصهلُ من جديد لتواكب القـافلة في دروب الأمة العطشى . . للحرية □

اختفاء الكلمة الملتزمة

محمد عرش (الدار البيضاء - المغرب)

■ بعـد تتبعي للأعـداد الخمسة من مجلة «النـاقـد» ، لا أكتم إعجابي بهذا المشروع الأدبي ، الـذي نحن أحوج إليه ، في هذا العصر الـذي اختفت فيه الكلمة الشريفة والملتزمة ، وتفرعنت فيه الكلمة الساقطة المبنية على المنفعة والكذب .

وأعجبني أيضـاً - احتضانكم ورعايتكم للأعـمـال اليافعـة . والـدليل على ذلك الدواوين الثلاثة التي تم طبعها بعد فوزها بجائزة الشاعر الراحل يوسف الخال .

أتمنى لمجلتنا «النـاقـد» مسيرة إبداعية طويلة ، تعوضنا ما افتقدناه في هذا الزمن الرديء □

حزن على الديمقراطية

محمد حمزة غنايم (باقة الغربية - فلسطين)

■ سعـدت كثيراً لصدور «الناقد» ، بنفس القـدر الـذي حزنت فيه على ديمقـراطيتنا العربية التي لا تتسع لهذا الصوت المميز الذي ضاق عنه المناخ الديمقراطي العربي لينطلق من «عالمنا العربي الكبير» ، وهو يأبى أن يفعل ذلك؟!

قُدُماً ، وإلى الأمام □

جهر بالحق

أحمد فصوات (الجديدة - المغرب)

■ كم هو مرير أن يعيش الإنسـان في الغربة !

وكم هو أمرّ أن تكون حتى الثقافة تعيش في الغربة !

لكن كم هو علقمٌ أن يحسّ الإنسـان بالغربة في أحضان وطنه !

عجبت لوطن كبير ، وكبير جداً ، وطننا العربي ، كيف يدفـع بثقافته ومثقفيه إلى الغربة والهجرة !

إلّا أن «الناقد» جاءت لتتحدى الغربة وكـل شيء ، معلنة أنها مهما تكن ظروف الغربة فلا يمكن إقبار الكلمة التي تحمل في صوتها حقيقة الأشياء ، واقعها ، في عالم معتم .

ويطل علينا من عاصمة انكلترا فريق الإنقاذ ، ذلك الطاقم الـذي يسهر على إعـداد وإنجاز مجلة «الناقد» ، تلك المجلة التي وعـدت في البـدء نفسهـا والقـرّاء ، والكتّـاب والمؤلفين ، وكـل أقطاب الفكر والإبداع العربي ، بأن تكون وهي مصرة على ذلك ، بديلاً لرداءة الثقافة العربية ، والتي تروّج لها بعض المجـلات المحلية ، وغـير المحلية . إن «النـاقد» تستحق كل الرعاية والاهتمام . إنها ناقد بمفهوم النقد ، ومُنقذ بمفهوم الإغاثة ، حيث يمكن أن يستغيث بها كل من يحمل همّاً أو هموم أمتنا العربية . وأتمنى أن لا يخيب أملنا في مجلتكم □

شيب الحماسة

غازي الذيبه (عمان - الأردن)

■ هززت النخلة فلم يسّاقط عليّ رطبهـا طريا . كان يسّـاقط ناشفـاً كجلمود صخر حطّه السيلُ من علٍ . أمامي . . . وعلى جانبي الصحارى ، وورائي المسدس . إن تكلّمت قطعوا لساني . فكيف سيخرج مني الكلام كما ترغب «الناقد» .

عنـدمـا اشتعل في رأسي شيب الحماسة للكتابة والنشر ، وجدتني في مأزق . والحقيقة التي تكمن في ضلوعي ، وضلوع كل مبدع عربي ، هـي انـكـتـام الـصـوت . (فالصمت . . . وإلّا . . .) كنت أرغب في السكـوت . عبر الصحارى الجرداء في الـوطن العـربي فالكـرسي الهزاز في هزاته طلقات مسدس كاتم للصوت .

سيقـال إني جبان - لماذا لم أقم باختراق الحاجز «الهش» . سأقولها حينها : نعم . . غير أن سبب جبني هو أن يدي مقطوعة .

عبر «الناقد» لمحت الحلم الذي لم أحلم به . «النـاقد» جاءت من الخيال إلى الواقع لتعبر بنا فيافي الروح . . . تسير بنا إلى حالة جديدة . . جديدة من البـحـث والعـطـاء الأدبي العميق الصادق الممزوج بالحرية في الابداع كما في التفكير .

«النـاقد» وردة يشتم عبيرها الكثيرون ، ويظل عطرها فيها . لكن سعرها «الباهظ» صدقـاً يمنعني من شرائها لأني والحمد لله «كافي حالي» على حد تعبير العامة □

الباحث عن ضوء

عبد العزيز حاجوي (المغرب)

■ عندما قرأت ردّكم على الشاعر المؤسساتي «حميد سعيد» قررت أن أبعث لكم بقصيدة من قصائدي لأنني اقتنعتُ أن «الناقد» هي

المجلة التي يمكن أن يتعامل معها الإنسان العربي الباحث عن ضوء وسط هذا الظلام الذي تعكسه سلطة مفروضة علينا بفعل امبريالية عميقة في العنصرية □

ظلال الثقافة الرسمية

حسن كاوز (الرباط ـ المغرب)

■ قبل شهور تطعّمت الأسواق الثقافية المغربية بمجلتكم «الناقد» فسررنا لهذا التطعيم خاصة بعد معرفة الأسماء التي تقف وراء هذا المنبر الجديد. وكنا بين الشهر والآخر نزداد يقيناً بجدية المجلة وبعطائها المحترم في ميدان الإبداع والنقد.

ولهذا نشدّ على أيديكم بحرارة، ونتمنى مثلكم أن يحقق هذا المنبر ما عجزت عنه منابر كانت للأسف ظلاً من ظلال الثقافة «الرسمية» المتخاذلة □

رب العالمين

خالد صالح (الرقة ـ سورية)

■ بالأمس خلوت مع العدد الرابع من مجلتنا الغالية، وقد لفت انتباهي في الصفحة ٦٥ ما نقلتموه عن جريدة «المسلمون»: (أما المني فحكمه حكم البول فلا يجب عند نزوله الاغتسال.. ولكن يوجب الوضوء.. وهو نجس كالبول..).

الحق، والحق أولى، بأن يتبع وينال أن المني طاهر لا نجس، وقد ثبت ذلك بأحاديث صحيحة منقولة عن رسول الله ﷺ، كما أن خروج المني يوجب الغسل، لا الوضوء سواء كان ذلك نتيجة المداعبة أو الاحتلام أو الجماع. وهذا كله معروف ومبسوط في كتب السنة والفقه. أرجو بيان ذلك في عدد قادم.

وفي مقالة الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة ـ الإسلام والجنس ـ في العدد نفسه ص ٦٠، لم تكتبوا بعد اسم رسول الله محمد ـ صلى الله عليه وسلّم ـ أو حتى كتابة حرف الصاد كما اعتاد كثير من الكتاب. ألا يستحق ابن عبد الله منا ذلك، وهو الرحمة المهداة من رب العالمين إلى جميع العالمين إلى يوم الدين؟ إنه نبي الانسانية وستظل البشرية بحاجة للنهل من مورد سنته العذب، وستبقى البشرية تائهة حيرى حتى تعود إلى منهج الله الرحيم وشريعته □

الساحة للمرتزقة

نجاة نايف سلطان (العراق)

■ لقد سعدت جداً بهذه المجلة النظيفة الواعدة بكل خير. ولا أكتمك أني تمنيت مع نفسي لو كان الاسم غير الاسم لأني أصبحت أرى النقد الأدبي حولي وقد جمع المرتزقة عبيد الحرف الذين يجيدون صنوف الدجل والشعوذة.. أي شيء سوى النقد الأدبي المخلص.

أجل يا سيدي فنحن بحاجة الى ورقات نظيفة من شوائب النقد الأدبي الغبي (أو المتغابي) الذي يتجاهل عن عمد سرعة التطور التي تسحقنا كل يوم وبما يشبه الاستدارة بدرجة ١٨٠ في الأمور الحياتية الخطيرة، ويريد من الشعر أن يراوح عند زمن المعلقات ويصر على أن نبقي على وصف (شعر) فاطمة بـ (أثيث كعثو النخلة المتعثكل) بل يريدنا أن نظل نرجوها أن تتمهل فلا تقتل أشباه الرجال بدلالها وهي المفوضة بقتلهم لعلو شأنهم في القبيلة. ومع ذلك فنحن نجد لهؤلاء المساحات الواسعة المرفهة في الصحف والمجلات ووسائل الاعلام.. ولم لا أليسوا هم فرسان الساحة؟ □

كتم الأصوات

فراس عبد المجيد (الرباط ـ المغرب)

■ انها فرصة ثمينة أن نتعرف على مجلتكم «الناقد» ونستبشر بها مناراً للكلمة الصادقة. ونتمنى لها الاستمرار في التصدي للكلمة الجبانة، «كاتمة الصوت»، «الكيماوية».. الى آخر ما بقاموس الفاشيات العربية من مفردات.. □

أهنيء وآمل

أديب كمال الدين (بغداد ـ العراق)

■ تهنئة من الأعماق على هذا الجهد المركّز، المتأمل، الباحث عن ملامح الانسان الحقيقية والذي أسميتموه بـ «الناقد».

وآمل أن يتعمّق ويتجذّر بعيداً في حروف الحرية إلى الأقصى المليء بالخضرة والاطمئنان والحلم الطيب □



جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة.

AN.NAQID
56 KNIGHTSBRIDGE, London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905

الاشتراكات:	للأفراد	للمؤسسات والهيئات
لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا	١٠٠ جنيه استرليني
لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا	١٦٠ جنيها استرلينيا
لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة

SUBSCRIPTION RATES:

(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

ADVERTISING:
Contact: MR. A.G. MROUEH
01-245 1905

Registered at the Post Office as a Newspaper



زكريا تامر



■ قال الملك لوزيره: «سئمت كلام العقلاء، فهو سمج متكلف. وأتوق إلى كلام من نوع آخر مختلف مثير. وليكن كلام مجانين».

قال الوزير: «كلام العقلاء غبي مقرف وشبيه بالموت. ويكفي المجانين فخراً أنه لا يوجد مجنون يعرف النفاق».

قال الملك بدهشة: «كيف تقول هذا الرأي الكاره للعقلاء والمادح للمجانين؟ أأنت عاقل أم مجنون؟».

قال الوزير: «أنا مزيج من عاقل ومجنون. والسبب وراثي، فأبي عاقل وأمي مجنونة، وجدي مجنون وجدتي عاقلة».

* *

قال الملك لوزيره: «ما فائدة الشمس؟».

قال الوزير: «لولا الشمس لما كان هناك حدود بين الليل والنهار، ولما عرف الناس متى ينبغي لهم الركض الى العمل».

الملك: «وما فائدة المطر؟».

الوزير: لولا المطر لهلك صانعو المظلات جوعاً، ولحرمت البلاد من صناعة عريقة تباهي بها الأمم».

الملك: «وما فائدة الشجر؟».

الوزير: «كل شجرة هي مظلة يستخدمها الناس الفقراء صيفاً وشتاء من دون دفع ثمن لها».

الملك: «وما فائدة الخبز؟».

الوزير: «للخبز فوائد لا تحصى».

الملك: «إحكِ عن فوائده التي لا تحصى».

فتكلّم الوزير مطولاً عن دور الجوع في خلق رعية مطيعة، فاكتشف الملك جندياً مجهولاً من جنوده، يخدمه بتفان من غير أن ينل التقدير الذي يليق به.

* *

كان الملك ممتطياً حصاناً أسود، فإذا الحصان فجأة يقذف الملك من على ظهره، فصاح الملك مستغيثاً متوجعاً، وقال لوزيره: «ما هذا؟».

قال الوزير: «سنبحث وراء الأكمة، وسنعرف السر بالتأكيد».

واعتقل الحصان الأسود فوراً، وحُقق معه، واختتم التحقيق باعتراف الحصان من غير إكراه بأن خصوماً ألدّاء للملك والشعب هم الذين أغروه بفعل ما فعل.

وعوقب الحصان، وعوقب خصوم الملك أجمعين.

* *

قال الملك لوزيره: «سيتطور العلم في المستقبل، وسيخترع العلماء ما لا يصدق».

قال الوزير: «سيخترع العلماء في المستقبل نظارات...».

فقاطعه الملك متسائلاً بسخرية وتأنيب: «ألم تعلم بعد أنهم اخترعوا النظارات منذ مئات السنين؟».

قال الوزير: «سيخترعون نظارات مختلفة. يضعها المرء على عينيه، فيرى الأفكار في الرؤوس والمشاعر في القلوب».

قال الملك: «ليت هذا يحدث الآن!».

قال الوزير: «سيخترع العلماء أيضاً مواطنين لا يأكلون ولا ينامون ولا يشتكون ولا يطالبون بحقوق».

قال الملك متحمساً لما سمع ومعجباً به: «الله.. الله! ما أروع هذا الاختراع! لماذا ننتظر المستقبل؟ قل لعلمائي إني لا أطيق الانتظار، ولا صبر لديّ».

قال الوزير: «سأنقل إليهم رغباتك السامية، وسأطالبهم أيضاً بأن يكون المواطنون لا يصرخون إذا ما ضربوا، فالصراخ مؤذ للأذن، ومسيء إلى أصحاب الأحاسيس المرهفة».

قال الملك: «وإذا نجح العلماء فسأمنح كل واحد منهم مكافأة سخية».

قال الوزير بلهجة شاكية: «يا مولاي العادل المنصف.. ونصيب وزيرك المخلص المتفاني؟».

قال الملك: «اطمئن. سيكون لك وحدك مكافأة تفوق مكافآتهم أجمعين».

فابتسم الوزير فرحاً بثروة صغيرة تضاف إلى ثروة كبيرة، فالملك لا يعلم أن ما يطالب العلماء باختراعه قد اخترع وأنجز منذ أعوام، ورعية الملك مواطنون لا يأكلون ولا ينامون ولا يتذمرون ولا يطالبون بأي حقوق □